পাশ্চাত্য সাহিত্যত এভুমুকি

বীৰেন বৰকটকী

হিমাচল প্ৰকাশ
শিৱসাগৰ



PASCHATYA SAHITYAT ABHUMUKI—A collection of critical studies written on different aspects of Western literature by Biren Borkataky, Head of the Department of Assamese, Sibsagar College.

প্ৰকাশক :
হিমাচল প্ৰকাশৰ হৈ
শ্ৰীবিপিন দত্তৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত

পৰিবেশক :
নিউজ-পেপাৰ এজেন্সী
অৰুণোদয় পথ
শিৱসাগৰ

প্ৰথম প্ৰকাশ :
২০ মে' ১৯৭১ চন

বেটুপাতৰ শিল্পী
শ্ৰীউপেন বৰা
শিৱসাগৰ

মূল্য : চাৰি টকা পঞ্চাশ পইচা

মুদ্ৰক :
শ্ৰীকালীচৰণ পাল
নবজীৱন প্ৰেছ
৬৬ গ্ৰে ষ্ট্ৰীট, কলিকতা-৬

ল’ৰালি কালত কিবাকিবি লিখাৰ প্ৰেৰণাক যি তিনিজন সাহিত্যসেৱী আৰু জ্ঞানী ব্যক্তিয়ে উদগণি দিছিল সেই তিনিজন ব্যক্তি—

স্বৰ্গীয় কমলনাৰায়ণ দেৱ
স্বৰ্গীয় চক্ৰেশ্বৰ ভট্টাচাৰ্য্য আৰু
স্বৰ্গীয় ভবানন্দ দত্তৰ

পবিত্ৰ স্মৃতিত ‘পাশ্চাত্য সাহিত্যত এভুমুকি’ আগবঢ়াইছোঁ।

বীৰেন বৰকটকী
শিৱসাগৰ

নিবেদন

'পাশ্চাত্য সাহিত্যত এভুমুকি' বুলি এইখন কিতাপৰ নামহে দিলোঁ —কামত হয়তো সেইটো হোৱা নাই। কাৰণ আমাৰ সামান্য জ্ঞান-বুদ্ধিৰে পাশ্চাত্য সাহিত্যত এভুমুকি মাৰি তাৰ পৰা কিবা আহৰণ কৰি সুখ পাঠ্য হিচাবে সদাশয় পাঠকসকলক দিয়াৰ সাহস আমাৰ নাই। মাথোন, দুখন চাৰিখন কিতাপ পঢ়ি কেতিয়াবা মাজে মাজে দুই এটা প্ৰবন্ধ লিখোঁ, তাৰে কেইটামান ইয়াত গোটাই 'অসমীয়া সাহিত্য সংস্কৃতিৰ দুটি এটি'ৰ পিছৰ প্ৰচেষ্টা হিচাবে এইখন ৰাইজৰ আগলৈ উলিয়াইছোঁ।

কিতাপখনৰ বিষয়-বস্তুত তাত্ত্বিক বিষয়ৰ আলোচনা কৰোঁতে পাশ্চাত্য সাহিত্যৰ লগতে অসমীয়া সাহিত্যৰ উদাহৰণো দিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে; অৱশ্যে সেইক্ষেত্ৰত সফলতা লাভ কৰিব পাৰিছোঁনে নাই তাৰ বিচাৰৰ দায়িত্বও সহানুভূতিশীল পাঠকসকলৰেই।

কিতাপখনৰ প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত বহুত কথাত উদগনি পাইছোঁ (অধ্যাপকসকল) নিত্যা গগৈ, ৰাধা বৰুৱা, পুৰন্দৰ গগৈ, গীতা উপাধ্যায়, ডম্বৰু কাকতি, অধিবক্তা ভোবেশ্বৰ দত্ত, শ্ৰীভৱদেৱ ভাগৱতী, শ্ৰীহৰেন ডেকা আৰু শ্ৰীদধি ডেকাৰ পৰা। তেখেতসকললৈ মোৰ আন্তৰিক কৃতজ্ঞতা জনাইছোঁ।

কিতাপখনৰ পাণ্ডুলিপি ছপাশালৰ উপযোগীকৈ লিখি দিছে—আমাৰ ছাত্ৰী বিভা দুৱৰা, বন্ধু গগৈ, কৃষ্ণা দত্ত আৰু গুচৰচুবুৰীয়া ছাত্ৰী প্ৰথমা চলিহা আৰু সঞ্চিতা চলিহাই। এইখিনি আমনি লোৱাৰ কাৰণে তেওঁলোকক শলাগ জনাইছোঁ।

বেটুপাতৰ ছবিখন আঁকি দিছে শিৱসাগৰৰ উদীয়মান শিল্পী শ্ৰীউপেন বৰাই। শ্ৰীবৰাই দেখুওৱা সহায় সহানুভূতিৰ কাৰণে অন্তৰ-ভৰা শলাগ যাচিছোঁ।

নবজীৱন প্ৰেছে এইখন কিতাপো সোনকালে নিয়াৰিকৈ কৰি দিয়াৰ কাৰণে নবজীৱন প্ৰেছৰ কৰ্মীসকল আৰু ইয়াৰ গৰাকী শ্ৰীকালীচৰণ পাললৈ আমাৰ আন্তৰিক কৃতজ্ঞতা জ্ঞাপন কৰিলোঁ।

বিনীত

শিৱসাগৰ কলেজ
২০ মে' ১৯৭১ চন

সূচীপত্ৰ

ট্ৰেজেডি

কাৰুণ্যই হ'ল ট্ৰেজেডিৰ প্ৰাণ। এই কাৰুণ্য কাৰ? জীৱনলৈ কাৰুণ্য নামি অহা নাই কাৰ? এদিন নহয় এদিন সকলো মানুহৰেই জীৱনলৈ কাৰুণ্য নামি আহিছে। তেনেহলে যি কোনো জীৱনলৈ নামি অহা কাৰুণ্যই ট্ৰেজেডিৰ ৰূপ পাব পাৰেনেকি? যি কোনো জীৱনৰ শোকাবহ পৰিণতিয়েই ট্ৰেজেডি নহয়। ডকাইটি বৃত্তিৰ ওপৰতে জীৱন অতিবাহিত কৰা চম্বলৰ কোনোবা এজন ডকাইতৰ পুলিচৰ গুলিত জীৱনৰ অৱসান ঘটিল। সেই ডকাইতৰ কাৰণে জীৱন অৱসানত কাৰুণ্য আছে; কিন্তু তাক ট্ৰেজেডি আখ্যা দিয়া নহয়।

তেনেহলে ট্ৰেজেডি কেনে জীৱনৰ কাৰুণ্যৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত? ট্ৰেজেডিৰ কাৰুণ্য প্ৰতিষ্ঠিত হয়—মহৎ জীৱনৰ মাজেদিহে। মহৎ জীৱনৰ বিভিন্ন কাৰ্য্যাৱলীৰ মাজতেই ট্ৰেজেডিৰ বীজ নিহিত থাকে। এনে মহৎ জীৱনৰ গৰাকীয়ে জীৱনত কৰা ভাল-বেয়া বহুতো কামৰ আশা-আকাংক্ষা, দুৰাকাংক্ষা বা আদৰ্শৰ সাৰ-জাৰবে এই কাৰণই বীজ অঙ্কুৰিত হোৱাত সহায় কৰে আৰু ইয়েই এদিন চৰম পৰিণতিৰ ফল ধাৰণ কৰিবলৈ বেগাই বাঢ়িবলৈ আৰম্ভ কৰে। চৰম পৰিণতিৰ ফল ভয়াবহ হলেও, জানিত বা অজানিত

ভাবে নিজেই সৃষ্টি কৰে যেতিয়া তাক গ্ৰহণ কৰিবই লাগিব। এই গ্ৰহণৰ পৰিণাম হয় মৃত্যু, নহয় মৃত্যুসম যাতনা।

ট্ৰেজেডিৰ আঁতিগুৰি বিচাৰিবলৈ হলে আমি গ্ৰীচ দেশৰ সাহিত্যৰহে পাত মোকোলাব লাগিব। ট্ৰেজেডি শব্দটো গ্ৰীচ দেশৰ শব্দ 'ট্ৰেগোইডিয়া' (Tragoidia)ৰ পৰাহে আহিছে। এই 'ট্ৰেগোইডিয়া' শব্দৰ লগত গ্ৰীক 'ট্ৰেগছ' (Tragos) শব্দটো জড়িত আছে। 'ট্ৰেগছ' মানে ছাগলী, ট্ৰেজেডিৰ লগত ছাগলী কেনেকৈ জড়িত হ'ল, সেই লৈ অনেক কথা শুনা যায়। কোনোৱে কয়, কোৰাচত গান গাওঁতাক ছাগলী বঁটা দিয়া হৈছিল। কোনোৱে কয়, ছাগলী বলি দিয়া হৈছিল। আকৌ কোনোৱে কয় যে প্ৰথম কোৰাচ গাওঁতাসকলে ছাগলী-ছালৰ নাইবা ছাগলীৰ নিচিনা দেখা সাজ-পাৰ পিন্ধিছিল। অন্য এক গ্ৰীক কাহিনীমতে 'বোক্কাচ' হ'ল সুৰাৰ দেৱতা। সুৰা তৈয়াৰ হয় আঙুৰৰ পৰা। এই আঙুৰ বন ছাগলীয়ে খাই পেলায়। গতিকে দেৱতাৰ আগত দেৱতাৰ শত্ৰু ছাগলীক বলি দিয়া হয় আৰু বলিৰ সময়ত গোৱা গীতবিলাকেই হ'ল ট্ৰেজেডিৰ প্ৰাথমিক ৰূপ। অন্য এক কাহিনীত কোৱা হৈছে যে 'ডায়নিছাছ্' দেৱতাই পৃথিবীত অৱস্থান কৰাৰ সময়ত তেওঁৰ আগত মানুহৰ দুখ-দুৰ্গতি বৰ্ণাই গীত গোৱা হৈছিল। এই কৰুণ গীতৰ বৰ্ণনাই পিছলৈ ট্ৰেজেডিৰ ৰূপ লৈছিল। এনে ধৰণৰ অন্য এটি কাহিনীত উল্লেখ কৰা হৈছে যে ডায়নিছাছ্ দেৱতাৰ মৃত্যু উৎসৱত বিবোৰ কৰুণ গীত গোৱা হৈছিল সেইবোৰেই পিছলৈ ট্ৰেজেডিৰ ৰূপ লৈছিল। তাণ্টেই কয় যে ট্ৰেজেডিৰ কাহিনীক ছাগ-গীত বোলাৰ কাৰণ হ'ল ই ছাগলীৰ গোন্ধৰ দৰেই অপ্ৰীতিকৰ।

১ The real source of the term is disputed whether it was that a goat was sacrificed, or a goat was the prize, or the original choric dancers dressed in goat skins or like goats. —*Tragedy by Lucas*

প্ৰথম অৱস্থাত গ্ৰীকসকলে ট্ৰেজেডিৰ কাহিনীৰ পৰিণতি যে দুৰ্ঘটনাপূৰ্ণ হ'ব লাগিব এনে হিচাপে ধৰা নাছিল। অৱশ্যে তেওঁলোকৰ 'ট্ৰেগোইডিয়া'ত দুখ-বেজাৰৰ দৃশ্য সামৰি লোৱা হৈছিল; কিন্তু দুখ-বেজাৰতে সামৰণি নপৰিলেও হয়। অৱশ্যে সাধাৰণতে সামৰণিত দুখ-বেজাৰ আছিল।

প্লেটোৱে[২] 'ট্ৰেগোইডিয়া'ৰ ব্যাখ্যা ইমান বহলাই দিছিল যে তেওঁ ইয়াৰ ভিতৰত হোমাৰৰ মহাকাব্য 'ওডিছি'ক সামৰি লৈছিল। সময়ৰ লগে লগে ট্ৰেজেডিৰ বিষয়-বস্তুৰ পৰিণতিয়ে ৰূপ সলাইছে। পুৰণিকালত ই আছিল গভীৰ নাটক, মধ্যযুগত ট্ৰেজেডিৰ পৰিণতি ঘটিছিল অসুখী পৰিবেশত আৰু আধুনিক যুগত ইয়াৰ সামৰণি পৰিছিল কাৰুণ্য অনুভৱ কৰিবপৰা দুৰ্ঘটনাৰ সামৰণিত।

ট্ৰেজেডিৰ কাৰুণ্যই অতি গভীৰ আৰু শোকাবহ ৰূপ লৈছিলহি ছেক্সপীয়েৰৰ ট্ৰেজেডিসমূহত, ছেক্স্পীয়েৰৰ ট্ৰেজেডি নাটকৰ পৰিণতিত দেখোঁ৷ ৰঙ্গমঞ্চত। বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ জীৱন সমাধি, 'কিং লীয়েৰ' নাটকৰ সামৰণিত ৰঙ্গমঞ্চত দেখা যায় পাঁচোটা মৃতদেহ। 'হেমলেট'ৰ চাৰিটা, 'ৰোমিঅ' জুলিয়েট', 'অথেল' আৰু 'এন্টনি এণ্ড ক্লিওপেট্ৰা'ত তিনিটাকৈ। কেৱল মাথো 'জুলিয়াছ চিজাৰ' আৰু 'ক্ৰুবিয়লেনাছ'ত এটাকৈ[৩]। মুঠতে এলিজাবেথৰ যুগৰ ট্ৰেজেডিয়ে ৰঙ্গমঞ্চত মৃতকৰ বুকুৰ তেজৰ বান তুলিছিল।

---

২ At the outset it must be repeated that for the Greeks, Tragoidia need not end in disaster. It must include scēnes of pain and sorrow, but it need not close with one though it usually did. —*Tragedy*—Lucas

৩ Shakespeare is fairly modest in his holocausts. In Lear, his most desperate tragedy, there are five deadbodies at the end, four in Hamlet and three apiece in Romeo and Juliet, Othello, Antony and Cleopatra but one only in Julius Caesar and Cloriolanus.

G. B. Harrison—*Shakespeare's Tragedies.*

ট্ৰেজেডিৰ সামৰণিত নায়কৰ মৃত্যু যদিও ঘটিছিল তথাপি সকলো নাটকতে কায়িক অৱসানৰ কথা নাছিল। কোনো কোনো নাটকত নৈতিক অৱসানৰ কথা হে আছিল। এৰিষ্টটলে এই ক্ষেত্ৰত সামৰণিৰ কথা বিশেষ উল্লেখ নকৰি ট্ৰেজেডিক গভীৰ কাৰ্য্যৰ অনুকৰণ বুলিহে কৈছে। আজিকালি আমেৰিকাৰ বোল-ছবি জগতে আনন্দৰে সামৰণি পৰা ঘটনাহে বেছি ভাল পায়। সেইকাৰণে হলিউডত কৰা নাটকবিলাকৰ পৰা মৃত্যুক প্ৰায় বাদ দিছে। যদি মৃত্যু অগত্যা দেখুৱাব লগা হয়, তেনেহলে প্ৰতি-নায়কৰ বা সাধাৰণ চৰিত্ৰৰ মৃত্যু দেখুৱা হয়।[৪] এৰিষ্টটলে তেওঁৰ 'পয়েটিক্স্' গ্ৰন্থত খৃষ্টপূৰ্ব প্ৰায় চাৰিশ বছৰৰ আগতে ট্ৰেজেডি সম্পৰ্কে বিশদ আলোচনা কৰিছে। এই আলোচনাত গ্ৰীক ট্ৰেজেডিৰ ক্ৰমবিকাশ, সংজ্ঞা, বিষয়বস্তু, নায়ক, ৰস, পৰিণতি, ইয়াৰ উপাদান গঠন আৰু শ্ৰেণীবিভাগৰ বিভিন্ন কথা আছে। এৰিষ্টটলে বিবৰ্ত্তনবাদী দৃষ্টিভঙ্গী লৈ ইয়াৰ উৎপত্তি আৰু ক্ৰমবিকাশ আলোচনা কৰিছে। ট্ৰেজেডিৰ সংজ্ঞা নিৰূপণত তেওঁ তেওঁৰ পূৰ্ববৰ্ত্তী তিনিজন ট্ৰেজেডি-লিখকৰ নাটক অৱলম্বন কৰিছিল।[৫] 'পয়েটিক্স্' গ্ৰন্থত এৰিষ্টটলে দেখুৱামতে 'ডিথিৰাম্ব' (Dithyramb) বোলা এবিধ গীতৰ ক্ৰমবিকাশেই ট্ৰেজেডি। এই 'ডিথিৰাম্ব' গীতৰ

---

৪ Our movies, for example, specialise in success stories with happy endings, and Hollywood has almost banished death from the screen. If there is a death in a film, it is likely to be that of either a villain or a minor character.

—*Eight Great Tragedies*—Edited by Barnet Berman and Burto.

৫ Tragedy originated with the authors of the Dithyramb. Tragedy advanced by slow degrees each new element that showed itself was in turn developed. Having passed through many changes, it found its natural form and it stopped.

পৰিবেশনত পিছলৈ চৰিত্ৰ সংযোজনা কৰা হৈছিল। চৰিত্ৰ সংযোজনাই গীতক নাটকৰ ৰূপলৈ নিছিল।

এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিৰ সংজ্ঞা দিছিল এইদৰে—ট্ৰেজেডি হ'ল বিশেষভাবে নিজেই সম্পূৰ্ণ হোৱা গভীৰ ঘটনাৰ অনুকৰণ। ইয়াক প্ৰকাশ কৰা হয় নাটকৰ ভিন্ ভিন্ অংশত দিয়া ভিন্ ভিন্ প্ৰকাৰৰ সুমধুৰ সংলাপৰ মাধ্যমত, ইয়াক বৰ্ণনাৰে প্ৰকাশ কৰা নহয়; অভিনয় কৰিছে দেখুৱা হয়। পুতৌ আৰু ভীতিৰ সঞ্চাৰ কৰি ট্ৰেজেডিয়ে এই দুই অনুভূতিৰ সুস্থ প্ৰকাশ কৰে।[৬] এই সংজ্ঞাৰ পৰা আমি প্ৰথমতে পাইছোঁ ঘটনাৰ অনুকৰণ। এৰিষ্টটলে অনুকৰণ বৃত্তিকে মানুহৰ শিল্প সৃষ্টিৰ প্ৰধান প্ৰেৰণা বুলি কৈছে। তেওঁৰ মতে মানুহে শৈশৱকালত স্বাভাবিকভাৱে যিটো শিক্ষা কৰে সেই শিক্ষাৰ মূল হ'ল অনুকৰণ বৃত্তি। এই অনুকৰণ বৃত্তিৰ ফলত মানুহে যি কোনো কথাকে নিজে ধাৰণা কৰি প্ৰকাশ কৰিবলৈ ব্যাকুল হৈ পৰে। এৰিষ্টটলৰ অনুকৰণত হুবহু ফটোগ্ৰাফিৰ কথা নাই। ইয়াত জড়িত আছে প্ৰকৃতিৰ উপাদানৰ সহায়ত নিজৰ অন্তৰৰ ভাৱধাৰাৰ ৰূপ দিয়াৰ কথাহে।

এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিৰ কাৰ্য্যৰ অনুকৰণৰ ক্ষেত্ৰত মানুহৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে। তেওঁৰ মতে অনুকৰণৰ উপযোগী বস্তু হ'ল মানুহৰ চৰিত্ৰ; মানুহৰ অনুভূতি আৰু অনুভূতিত জন্মলোৱা বিভিন্ন স্তৰৰ কাৰ্য্য। বিভিন্ন স্তৰৰ কাৰ্য্যৰ ভাৱবিলাক মানসিক শক্তিয়ে বাস্তৱত ৰূপায়িত কৰে। এনেকৈ ৰূপায়িত কৰোঁতেই ট্ৰেজেডিৰ জন্ম হয়।

---

৬ A tragedy is the imitation of an action that is serious, has magnitude and complete in itself, in language with pleasurable accessories, each kind brought in separately in the various parts of the work, in a dramatic note in a narrative form, with incidents arousing pity and fear, wherewith to accomplish its cathersis is of such emotions.

—*Poetics*—H. Fyfe

ট্ৰেজেডিৰ কাৰ্য্য ৰূপায়িত হ'ব, কিন্তু কেনে কাৰ্য্য? এৰিষ্টটলৰ সূত্ৰমতে এই কাৰ্য্য হ'ব লাগিব গুৰুত্বপূৰ্ণ, ব্যাপ্ত আৰু স্বয়ংসম্পূৰ্ণ। এই সংজ্ঞাকে অনুসৰণ কৰি এই সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ব পাৰি যে জীৱনৰ ঘাত-প্ৰতিঘাতৰ মাজেদি ব্যক্তিৰ ঘটনা আগবাঢ়ি ব্যক্তিৰ জীৱনৰ কৰুণ অৱসান বা মৃত্যু বেদনাৰে পৰিণতি লাভ কৰে।

ট্ৰেজেডিৰ ঘটনা হ'ব লাগিব গভীৰ আৰু মহান। ট্ৰেজেডিৰ ঘটনা গভীৰ আৰু কমেডিৰ ঘটনা পাতল, গতিকে ট্ৰেজেডি আৰু কমেডিৰ মৌলিক পাৰ্থক্য গুৰিতেই। ঘটনা গভীৰ হলেহে ই মানুহৰ মনত গাম্ভীৰ্য্যপূৰ্ণ পৰিবেশ সৃষ্টি কৰিব পাৰে। ট্ৰেজেডিৰ গভীৰ ঘটনাই মানুহৰ মনত ভয় আৰু কৰুণাৰ উদ্বেগ সৃষ্টি কৰে। য'ত হত্যা আছে, ভুলৰ পিছত ভুলৰ অভিযান আছে, য'ত শোচনীয় পৰিণাম আছে, ত'ত ভয় আৰু পুতৌ থকাটো স্বাভাৱিক। ভয় আৰু পুতৌৰ উদ্বেগ সৃষ্টি কৰা পৰিবেশৰ মাজত ট্ৰেজেডিয়ে যি ভয়াবহ কাৰ্য্য সৃষ্টি কৰি পেলায় তাৰ প্ৰতিক্ৰিয়া দৈহিক আৰু মানসিক উভয়ৰে ওপৰত পৰে। ট্ৰেজেডিৰ নায়কৰ ভয়াবহ কাৰ্য্যই দৰ্শকৰ মনত ভয় আৰু পুতৌ সৃষ্টি কৰি থৈ মনক সকাহ দিব লাগিব নিৰ্মল ভাৱধাৰাৰে। প্লেটোৱে অকল পুতৌ বা সহানুভূতিৰ কথাহে উল্লেখ কৰিছে।[৭]

এৰিষ্টটলে পুতৌৰ লগতে ভয়ো যোগ দিছে। তেওঁ তেওঁৰ 'ৰেট্‌ৰিক' গ্ৰন্থত পুতৌ আৰু ভয়ৰ ওচৰ সম্বন্ধৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। এই গ্ৰন্থত উল্লেখ কৰামতে ডেকা মানুহে উপলব্ধি কৰা পুতৌ আৰু বুঢ়া মানুহে উপলব্ধি কৰা পুতৌৰ ধাৰণা বেলেগ। ডেকা মানুহে দয়াপৰবশত (philanthropia) আনক পুতৌ কৰে আৰু বুঢ়া মানুহে দুৰ্বলতাৰ কাৰণে (নিজৰো তেনেকুৱা হ'ব পাৰে বুলি) পুতৌ কৰে।

---

৭ *The Paradox of Tragedy*—D. D. Raphel, p. 15.

এৰিষ্টটলে দিয়া সংজ্ঞাৰ ভিতৰত 'কেথাৰছিছ্' বুলি শব্দ এটা আছে। 'কেথাৰছিছ্' শব্দৰ আভিধানিক অৰ্থ হ'ল মলি শুচুৱা। ট্ৰেজেডিৰ কাৰুণ্যই আমাৰ মনত ভয় আৰু পুতৌৰ সঞ্চাৰ কৰি আমাৰ মনৰপৰা সঞ্চিত আবেগবোৰ উলিয়াই দিব পাৰে। মানুহৰ মনত সঞ্চিত আবেগে প্ৰকাশ নেপালে ব্যক্তি-জীৱনত বহুতো অনিষ্ট সাধন কৰে। উদাহৰণস্বৰূপে অতি আপোনজনৰ মৃত্যুত কেতিয়াবা কোনোবা মানুহে একেবাৰেই কান্দিব নোৱাৰে; ফলত অন্তৰৰ বেজাৰ অন্তৰতে থাকি শাৰীৰিক-মানসিক অনিষ্ট সাধন হয়। আপোনজনৰ মৃত্যুত দুখ প্ৰকাশ কৰি কন্দা-কটা কৰিলে লাহে লাহে মন পাতল হোৱা দেখা যায়। ট্ৰেজেডিৰ দ্বাৰা এই সঞ্চিত ভাববোৰ মানুহৰ মনৰপৰা প্ৰকাশ পাই যায়, আৰু মানুহৰ মনলৈ ভাবৰ সমতা আহে; কাৰুণ্যৰ আধিক্য লাহে লাহে নাইকিয়া হয়। ট্ৰেজেডীৰ ভয়াবহ আৰু কৰুণ ঘটনা দেখোঁতে দেখোঁতে মানুহৰ মনত সহগুণ আহি পৰে, তেতিয়াহলে নিজৰ দুখো সহ্য কৰিব পৰা হয়। ট্ৰেজেডীৰ কাৰুণ্য চোৱা মানে নিজৰ দুখক সহজতে চেৰাই যাবলৈ মনক প্ৰস্তুত কৰা। এই মতবাদ কৰ্টেলভেট্ৰো, হেইনাচিয়াচ্ আদিয়ে দাঙি ধৰিছে। ট্ৰেজেডি চাই আত্মসংশোধনৰ পথ দৰ্শকে বাচি লয় বুলি নাট্যকাৰ কৰ্ণেই অভিমত প্ৰকাশ কৰিছে। তেওঁৰ মতে দৰ্শকে ট্ৰেজেডিত নায়কৰ কৰুণ ঘটনা চাই নিজৰ জীৱনৰ ঘটনাৰ লগত তুলনা কৰে আৰু তেনে ভুল যাতে জীৱনত নহয় তাৰ বাবে আত্মসংশোধন কৰে।

লুকাছে 'কেথাৰছিছ'ক[৮] ভাবমোক্ষণ বুলি অভিহিত কৰিছে। আমাৰ অন্তৰত কিছুমান আবেগ-অনুভূতি থাকে, যিবিলাক সম্পূৰ্ণৰূপে প্ৰশমিত কৰাৰ উপায় নাই। অথচ সেইবিলাকক

---

৮ Tragedy is a simple means of getting rid of repressions.
—*Tragedy*—Lucas.

প্ৰশমিত নকৰিলেও নহয়। গতিকে ট্ৰেজেডি চাই অন্তৰৰ সেই আবেগ-অনুভূতিবোৰ আমি লোকৰ দুখ দেখি প্ৰকাশ কৰি দিওঁ। এইকথা জেকব্ বাৰ্ণছে 'কেথাৰছিছ'ৰ মনস্তত্ত্বৰ তত্ত্ব হিচাবে দাঙি ধৰিছে। 'কেথাৰছিছ'ৰ বিষয়ে কৰলৈ গৈ গে'টেই কৈছে যে 'কেথাৰছিছে' নাটকৰ অন্তৰ্নিহিত ভাবদ্বন্দ্বৰ সমাধান ঘটায়। এৰিষ্টটলে 'কেথাৰছিছ্' সম্পৰ্কে বিশেষ কোনো ব্যাখ্যা দিয়া নাই যদিও 'পলিটিক্স এণ্ড প্ৰব্লেম্‌ছ্' গ্ৰন্থত তেওঁ মানসিক ব্যাধিৰ চিকিৎসাৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। হাঁহি, শোক-প্ৰকাশ, গীত ইত্যাদিৰ দ্বাৰা যে মানসিক দমিত আবেগ আদি উপশম কৰিব পাৰি এইকথা গ্ৰীচ দেশত পুৰণি কালৰপৰা বিশ্বাস আছিল। সেই বিশ্বাসেই হয়তো এৰিষ্টটলৰ মনকো স্পৰ্শ কৰিছিল। অধ্যাপক ডিক্‌চনে তেওঁৰ 'ট্ৰেজেডি' গ্ৰন্থত লিখিছে যে ট্ৰেজেডি এটা ভাল দৰব। ই মনৰ অশান্তি দূৰ কৰে।[১]

গ্ৰীচ দেশত মৃগীৰোগক পবিত্ৰ ৰোগ বুলি গণ্য কৰিছিল। তেওঁলোকৰ ধাৰণা আছিল যে দেৱতা লম্ভিলেহে এই ৰোগ হয়। বেজসকলে ৰোগীক চিকিৎসা কৰোঁতে প্ৰথমতে দেৱতাক জাগ্ৰত কৰি লয়; তাৰ পিছত ৰোগ উপশম কৰায়। বাহ্যিক কষ্টৰ দ্বাৰা অন্তৰৰ কষ্ট নিৰাময় কৰোৱা ব্যৱস্থা ট্ৰেজেডিতো ঘটে। হুলেহে হুলক কাঢ়ে।

ট্ৰেজেডিত দুখ আছে, কাৰুণ্য আছে। নানান বিপৰ্য্যয়ৰ মাজত জীৱনৰ অৱসান আছে; কিন্তু তথাপিও আমি কৰুণ নাটক চাই ভাল পাওঁ কিয়? কাৰুণ্যৰে পৰিপূৰ্ণ ৰামায়ণ, মহাভাৰত, মেঘদূত, হেমলেট, অথেল', শ্বেলী, গণেশ গগৈ পঢ়ি আমনি নেলাগে। শ্বেলীৰ 'I fall upon the thorns of life, I bleed' আৰু গণেশ গগৈৰ 'চিৰব্যৰ্থ' জীৱনৰ বঠা জৰা দিয়' কবিতাৰ

১ It is a pleasant medicine—a cure for certain affections of the mind, disturbs of its peace. —*Dixon*

শাৰীয়ে আমাৰ মনত কৰুণ পৰিবেশ সৃষ্টি কৰিলেও পঢ়ি ভাল পাওঁ। মানুহৰ জীৱনৰ ঘাত-প্ৰতিঘাতে আমাৰ অন্তৰত যিমানেই আঘাত নিদিয়ক এই আঘাতৰ অন্তৰালত আনন্দ লুকাই থাকে।

ট্ৰেজেডিৰ আনন্দ সম্পৰ্কে বিভিন্ন ভাবধাৰা আছে। লোকৰ দুখ দেখিলে আনন্দ পোৱা দেখা যায়। অস্বাভাৱিক যৌন তৃপ্তিৰ ক্ষেত্ৰত এনেকুৱা উদাহৰণ বহুতো শুনা যায়। যৌন ক্ষুধা-পীড়িত পুৰুষে নাৰীক বেত্ৰাঘাত কৰি, নানান ৰকম পাশৱিক শাস্তি দি আনন্দ লাভ কৰা উদাহৰণ আছে। এইসকলক 'ছেডিষ্ট' বুলি কোৱা হয়। পুৰণি কালত জন্তুৰে সৈতে মানুহৰ যুঁজ লগাই মানুহ ক্ষত-বিক্ষত হোৱা দৃশ্য চাই আনন্দ উপভোগ কৰা উদাহৰণ ৰোমৰ এম্ফি থিয়েটাৰত আছিল। ৰঙ্গমঞ্চ, কথাছবি আদিত নৃশংস হত্যাকাণ্ড আদি চাই মানুহে আনন্দ লাভ নকৰাকৈ নেথাকে। ট্ৰেজেডিয়ে আমাক যি আনন্দ দিয়ে সেই আনন্দ সম্পূৰ্ণ নিষ্ঠুৰ জাতৰ বুলি কব নোৱাৰি। ট্ৰেজেডিত নায়ক-নায়িকাই যি দুখ-বেদনা পাই, সেই দুখ-বেদনা চাই আমি আমাৰ নিজৰেই দুখ-বেদনা বুলি ভাবি নিজকেই পাহৰি পেলাওঁ, আৰু অযাচিতে, বেদনাৰে আমাৰ অন্তৰ উপচি পৰে, চকুলো ওলায়। কিন্তু গোটেই কথাটোৱেই কৃত্ৰিম। ৰঙ্গমঞ্চত ঘটি যোৱা ঘটনা বাস্তৱত ঘটা নাই—চৰিত্ৰই কৃত্ৰিমতাৰেহে পৰিবেশ সৃষ্টি কৰিছে। এই কৃত্ৰিম উপায়েৰেই দৰ্শকৰ অন্তৰত অনুভূতিৰ সৃষ্টি কৰি মনৰ বেদনাৰ উপশম ঘটালে। এৰিষ্টটলৰ মতে এয়ে হ'ল অনুভূতিৰ পৰিশ্ৰ-কৰণ (catherais)। চেক্সপিয়েৰে ইয়াকেই "আমি চকুলোৰ মাজেদি হাঁহো" বুলি কৈছে। (We smile through our tears.)

'সাহিত্য দৰ্পণ'ৰ তৃতীয় পৰিচ্ছেদৰ কৈছে—"লৌকিক নিয়ম অনুসাৰে শোক, হৰ্ষ আদি বিষয়ৰ কাৰণ উপস্থিত হলে লোক-সমাজত স্বভাৱতে লৌকিক শোক, হৰ্ষ আদি কাৰ্য্যৰ উৎপত্তি হয়; কিন্তু কাব্যজগতৰ নিয়ম অনুসাৰে সেই শোক, হৰ্ষ আদি

কাৰণবোৰ অলৌকিকহেতুৰ লাভ কৰা যাবে, এই সকলো কাৰণৰ পৰাই সুখ জন্মে।"

ট্ৰেজেডিবিলাকত সাধাৰণতে দেখা যায় যে ইয়াৰ মহান চৰিত্ৰ-বিলাকৰ কাৰুণ্যৰ ভেটি ব্যক্তিগত হৈ নেথাকে—ই সাৰ্বজনীন ৰূপ লয়। কাৰুণ্যই মানুহৰ মনত আনন্দ দিয়ে। ট্ৰেজেডিত যি আনন্দ দৰ্শকে পায় সেই আনন্দ হাস্যৰসৰ দৰে পাতল নহয়; সেই আনন্দ সূক্ষ্ম আৰু গভীৰ। হেগেলৰ মতে ট্ৰেজেডিৰ আনন্দ সনাতন ন্যায়বোধৰপৰা জন্মে। ট্ৰেজেডিত জীৱনৰ সংঘাতে আমাৰ মনত দুখ দিয়ে কিন্তু সংঘাত সমাধানৰপৰা আনন্দ লাভ কৰা যায়। হেগেলে কয় যে আত্মাৰ সাম্যবোধ আৰু নৈতিকতা-বোধ চৰিতাৰ্থ কৰি আনন্দদান কৰে। চোপেনহাৱাৰে কয় যে ট্ৰেজেডিত আত্মসমৰ্পণৰ কথা আছে। জীৱন যেতিয়া অসাৰ, মৃত্যু যেতিয়া আহিবই, তেতিয়া বচাৰ ইচ্ছা ত্যাগ নকৰিলে দুখ হব। গতিকে বাসনা ত্যাগতেই জীৱনত আনন্দ লাভ কৰিব পাৰি।

ছেক্সপীয়েৰৰ অথেল' নাটকত অথেল' আৰু ডেচডিমনাৰ মৃত্যুৱে একালে দৰ্শকৰ মনত বিভীষিকাৰ সৃষ্টি কৰে, আনকালে অথেল' আৰু ডেচডিমনাই ভোগা যন্ত্ৰণাত দৰ্শকৰ সহানুভূতি ওপজে। ভুলৰ সমাধিবেদীত ডেচডিমনাক হত্যা কৰা হ'ল—অথেল'ই নিজে নিজৰ বুকুত ছুৰি সুমুৱাৰ আগতে যেতিয়া কয়—'প্ৰিয়তমা! তোমাক হত্যা কৰাৰ আগেয়ে তোমাক চুমা খাইছিলোঁ আৰু নিজে মৰিবৰ সময়তো তোমাৰ মুখত চুমা আঁকি দিলোঁ।' (I kissed thee ere I killed thee : no way but this, killing myself to die upon a kiss)—তেতিয়া হত্যাকাৰী হলেও পত্নী ডেচডিমনাৰ প্ৰতি থকা অসীম বিশ্বাস আৰু ভালপোৱা তীব্ৰ ঈৰ্ষাত পৰিণত হোৱা কাৰণে মানুহৰ মনত অথেল'ৰ কাৰণে দুখ লাগে, সহানুভূতি ওপজে। নিৰ্ভিক, বলিষ্ঠ, নিখুঁত চৰিত্ৰৰ এই সমাধি শাঁচাকৈয়ে অতি কৰুণ।

ট্ৰেজিডিৰ গভীৰ ঘটনা পুৰণিকালত সৃষ্টি হৈছিল; বিশেষকৈ বাহ্যিক সংঘাতৰ দ্বাৰা। নায়কে বাহিৰা প্ৰতিদ্বন্দ্বিতাৰ সন্মুখীন হৈ অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰে জুৰুলা হৈ জীৱন নিপাত কৰে। সময়ৰ পৰিবৰ্ত্তনৰ লগে লগে বাহ্যিক ঘটনাই নাটকীয় গুৰুত্ব আৰোপ কৰাতকৈ মনৰ আভ্যন্তৰীণ সংঘৰ্ষ হৈ ঘটনাৰ গুৰুত্ব বেছি কৰি দিলে। মনৰ কুৰুক্ষেত্ৰত যুঁজি বিধ্বস্ত হোৱা চৰিত্ৰৰ কৰুণ কাৰ্য্যাৱলী আজিৰ ট্ৰেজেডিত সমাদৃত বিষয়। আজিকালি ইব্‌ছেন্, শ আদিৰ নাটকত চৰিত্ৰৰ আভ্যন্তৰীণ সংঘাত বেছি, ইব্‌ছেনৰ 'ডলছ হাউছ'ৰ ন'ৰা, 'পিলাৰ্চ্ছ অব্ ছছাইটি'ৰ বাৰ্ণিক আদিয়ে মানসিক সংঘাতত ভোগাৰ কাৰণে ঘটনাই কাৰুণ্যৰ ৰূপ লৈছিল। ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ৰ সুন্দৰ কোঁৱৰৰ বাহ্যিক সংঘাত থাকিলেও আভ্যন্তৰীণ সংঘাতৰ চৰিত্ৰ বুলি কব পাৰি।

ঘটনাৰ সম্পূৰ্ণতাৰ পিনে লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে গ্ৰীক ট্ৰেজেডিবিলাকৰ প্ৰায় বিলাকেই একে ঠাইতে এটা দিনতে সম্পূৰ্ণ হৈছিল। এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিৰ ঐক্যৰ কথা উল্লেখ কৰোঁতে ঘটনাৰ ঐক্য আৰু সময়ৰ ঐক্যৰ কথাহে কৈছে, স্থানৰ ঐক্যৰ কথা কোৱা নাই। এইখিনিতে এটা কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি যে যদিও এৰিষ্টটলে স্থানৰ ঐক্যৰ কথা উল্লেখ কৰা নাই তথাপি সময়ৰ ঐক্যৰ লগত ইয়াৰ সম্বন্ধ আছে।[১০] কাৰণ চাব্বিশ ঘণ্টা বা তাতকৈ অলপ বেছি সময় নিৰ্দ্ধাৰণৰ ভিতৰত বিভিন্ন ঠাইত ঘটনা ঘটা সেই দিনত সম্ভাৱনা কম আছিল। পতিকে ঘটনা একেঠাইতে ঘটাটোৱেই সম্ভাৱনা বেছি আছিল।

এৰিষ্টটলে একক ঘটনাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে। একন মানুহৰ জীৱনত নানান ঘটনা ঘটিব পাৰে। কিন্তু একন মানুহৰ জীৱনত

১০ Tragedy endeavours, as far as possible, to confine itself to a single revolution of the sum or but slightly to exceed this limit. —*Poetics*

বহুত ঘটনা ঘটিলে বুলিয়েই সঙ্গতিবিহীন হলে সেইবিলাকক ঘটনাৰ ঐক্যৰ মাজলৈ টানি আনিব নোৱাৰি। ঘটনা সম্পূর্ণ একক হব লাগিব। বিভিন্ন কার্য্যাবলীৰে একক ঘটনা এনেদৰে গঢ় লব লাগিব যে তাৰপৰা যদি এটা অংশত একৰাই অনা হয় তেনেহলে গোটেই ঘটনাটোৱেই ওলট-পালট হৈ যাব পাৰে।[১১]

ট্রেজেডিৰ তিনি ঐক্য আখৰে আখৰে এৰিষ্টটলৰ দিনতে মনা হোৱা নাছিল। পিছলৈ ৰোমান্টিক নাটকবিলাকত এই ঐক্য উলঙ্ঘা কৰা হৈছিল। ছেক্সপীয়েৰৰ নাটকবিলাকত ঘটনা আৰু স্থানৰ ঐক্য ৰক্ষা পৰা নাছিল। আনকি ঘটনাৰ ঐক্যৰ ক্ষেত্রতো ব্যতিক্রম ঘটিছিল। এটা কাহিনীৰ মাজত বিভিন্ন সৰু সৰু ঘটনা আহি সোমাইছিলহি। ইব্‌ছেন, শ্ব আদিৰ দিনত নাটকীয় ঐক্যক পৰাপক্ষত মানি চলা হৈছিল। ইব্‌ছেনৰ 'পিলার্ছ্ অব্ ছছাইটি', 'ঘষ্ট্' আদি নাটকৰ ঘটনা একেঠাইতে দেখুৱা হৈছে।

ঘটনাৰ ঐক্যৰ ক্ষেত্রত এৰিষ্টটলে যি সংজ্ঞা দিছে সেই সংজ্ঞা এৰিষ্টটলৰ দেশ গ্রীচতে সকলোৱেই মানিছিল বুলি কব নোৱাৰি। এৰিষ্টটলৰ লিখাৰ ভিতৰতে কোনো কোনো ঠাইত দ্বৈত ঘটনাৰ বিষয়ে উল্লেখ আছে। তাৰপৰাই বুজা যায় যে ট্রেজেডিয়ে কেতিয়াবা একক, কেতিয়াবা কেতিয়াবা একক ঘটনাতে আবদ্ধ নেথাকি বহু ঘটনাকে সামৰি লৈছিল। স্থানৰ ঐক্য আৰু সময়ৰ ঐক্য যদিও নাট্যকাৰসকলে আখৰে আখৰে পালন কৰা নাই তথাপি বহুকাল ব্যাপি হোৱা ঘটনা ৰঙ্গমঞ্চৰ সীমিত পৰিবেশলৈ আনি প্রদর্শন কৰা জটিল হৈ পৰে। সেই কাৰণে যিমান পৰা যায় বহু স্থান আৰু দীর্ঘদিন ব্যাপি হোৱা ঘটনা নাটকত লাহে লাহে বাদ

১১ That action must be a complete unit, and the event of which it is made up must be so plotted that if any of these elements is removed the whole is altered and upset.

—*Poetics*—Aristotle

পৰিছে। সেই কাৰণে ইলিয়েট বোধকৰো কৈছে—"ঐক্যৰ কাৰণে মোৰ এটা চিৰকলীয়া মোহ আছে। মই বিশ্বাস কৰোঁ যে ঐক্য ভৱিষ্যতৰ নাটকৰ কাৰণে অতি বাঞ্ছনীয়।" ১২

এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিৰ ঘটনাক দুভাগে ভাগ কৰিছে, সৰল আৰু জটিল। সৰল ঘটনা পোনপটীয়াভাৱে পৰিণতিৰ ফাললৈ আগবাঢ়ে। জটিল ঘটনাবিলাক পৰিণতিৰ ফাললৈ আগবাঢ়োঁতে নানান জটিলতা আহি পৰে। এই জটিল ঘটনাই ট্ৰেজেডিৰ আদৰ্শ ঘটনা বুলি এৰিষ্টটলে অভিহিত কৰিছে।

কাৰণ্যৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিক তিনিভাগত ভাগ কৰিছে। যেনে—জটিলতা-প্ৰধান (complex), শোচনা-প্ৰধান (ethical) আৰু সৰল (simple)। এই শ্ৰেণী বিভাগত ভয়প্ৰধান ট্ৰেজেডিৰ কোনো উল্লেখ নাই। জটিলতা-প্ৰধান আৰু শোচনা-প্ৰধান ট্ৰেজেডিত ক্ৰমে বিস্ময় আৰু শোচনাৰ মাত্ৰা বেছি থাকে। বাকী দুবিধ ট্ৰেজেডিত কোনো ভাবৰেই আধিক্য নেথাকে। তাত ভয়, বিস্ময় আৰু শোচনা সমানভাৱেই বিৰাজ কৰে।

ইয়াৰ উপৰিও বিষয়-বস্তু, ৰস আৰু ভাবৰ ভেটিতো ট্ৰেজেডিক ভাগ কৰিব পাৰি। উদাহৰণস্বৰূপে বিষয়-বস্তুৰ ওপৰত হ'ল—পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক, সামাজিক, পাৰিবাৰিক চৰিত্ৰমূলক আৰু অতি-কাল্পনিক। ৰসৰ ভেটিত হ'ল—বিস্ময়-প্ৰধান, ভয়-প্ৰধান, শোচনা-প্ৰধান, উৎসাহ-প্ৰধান ; ভাবৰ ভেটিত হ'ল ধৰ্মমূলক, প্ৰেম-মূলক, নীতিমূলক, ৰাজনীতিমূলক আৰু অতি-প্ৰবৃত্তিমূলক।১৩

নায়কৰ সংজ্ঞা দিবলৈ গৈ এৰিষ্টটলে ভাগ্যৰ বিপৰ্য্যয়ৰ কথা

---

১২ The unities have for me at least a perpetual fascination. I believe they will be found highly desirable for the drama of the future. —*A Dialogue in Dramatic Poetry*

১৩ এৰিষ্টটলৰ পয়েটিক্স ও সাহিত্যতত্ত্ব।

উল্লেখ কৰিছে। তেওঁৰ মতে নায়কৰ ভাগ্যৰ বিপৰ্য্যয় এনেদৰে হোৱা উচিত যে দৰ্শকে দেখি মনত ভয় পায় আৰু লগে লগে কৰুণা জাগে। কাৰণ, ট্ৰেজিডি হ'ল কৰুণ আৰু ভয়ানক ৰসৰ সমষ্টি। এৰিষ্টটলে দিয়া সংজ্ঞাৰপৰা পোৱা যায় যে ট্ৰেজেডিৰ নায়ক সমাজত প্ৰতিপত্তি থকা লোক। ধন-মান, যশস্যা, ক্ষমতা, কোনো ক্ষেত্ৰতেই নায়কৰ অভাৱ নাই। কিন্তু তথাপিও জীৱনত কোনোবাখিনিত কিবা জানিত বা অজানিত দুৰ্বলতা থাকে আৰু সেই দুৰ্বলতাৰ মাজেদি ট্ৰেজেডিৰ কাৰুণ্যৰ বীজ সোমাবলৈ সুবিধা পায়। নায়কে জীৱনত কৰা প্ৰথম ভুলৰ পদক্ষেপেই পিছৰ জীৱনৰ কণ্টকময় পথ ৰচনা কৰি দিয়ে আৰু তাৰ মাজেদি আগবাঢ়োতেই জীৱনে কাৰুণ্যৰ সম্মুখীন হয়। এৰিষ্টটলৰ ভাষাত কবলৈ গ'লে তেওঁ (নায়ক) প্ৰাধান্যৰ উচ্চতাৰপৰা খহি পৰে আৰু যি বিপদ বিঘিনিয়ে তেওঁৰ জীৱন চুৰমাৰ কৰি দিলে সেইয়া তেওঁৰ ইচ্ছাকৃত অপকৰ্ম নহয়; সেইয়া হ'ল দুৰ্বলতাৰ মাৰাত্মক ভুলহে।[১৪]

প্ৰতিভাশালী লোকৰ মাজত অজানিত যি দুৰ্বলতা নিহিত থাকে সেই দুৰ্বলতাৰ অজান পথেদি নিয়মিতৰূপী শনিয়ে প্ৰবেশ কৰি তেওঁৰ জীৱনৰ বিপৰ্য্যয় ঘটায়। যেনেকৈ আকাশত উঠা অকণমান মেঘেই কালক্ৰমত গোটেই আকাশখন ছাটি ধৰিব পাৰে, তেনেকৈ জীৱন আকাশত হোৱা অকণমান বিপৰ্য্যয়ৰ ভাৱে গোটেই জীৱন আকাশ ছাটি ধৰে। ছেক্সপীয়েৰৰ মেক্‌বেথৰ চৰিত্ৰ আমি যদি বিশ্লেষণ কৰি চাওঁ তেনেহলে দেখিম যে সম্মানিত বীৰ পুৰুষ এজনৰ যিমানখিনি গুণ থাকিব লাগে তেওঁৰ তিমান-খিনি আছে; তেওঁৰ বীৰত্ব ৰজা ডানকানৰপৰা আৰম্ভ কৰি

১৪ He falls from a position of lofty eminence and the disaster that wrecks his life may be traced not to deliberate wickedness but to a great error of frailty.

সামান্য সৈনিকলৈকে মুগ্ধ হৈছে। যুদ্ধ জয় কৰি আহি প্ৰকৃত সন্মানো পাইছে। তথাপি এই চৰম সফলতাৰ মাজত তেওঁৰ বিপৰ্য্যয় হ'ল কিয়? কোনোৱে এইক্ষেত্ৰত নিয়তি, কোনোৱে তেওঁৰ পত্নীক দুষিব খোজে। প্ৰকৃতপক্ষে মেক্‌বেথৰ কৰুণ পৰিণতিৰ বীজ তেওঁৰ অন্তৰতেই আছিল।

তেওঁৰ চৰিত্ৰৰ দুৰ্বলতা হ'ল কল্পনাপ্ৰবল মনোবৃত্তি; দুৰ্বাৰ উচ্চাকাঙ্ক্ষা আৰু কুসংস্কাৰসম্পন্ন মন। এনে এটি দুৰ্বল মনক তেওঁৰ পৰিবাৰৰ উপদেশে, ডাকিনীৰ ভৱিষ্যদ্বাণী আদিয়ে বাহিৰৰ পৰা সহায়তা কৰিলে।

নায়কৰ জীৱনৰ বিপৰ্য্যয়ৰ ক্ষেত্ৰত গ্ৰীকসকলে নিয়তিৰ ওপৰতো বিশ্বাস ৰাখিছিল। তেওঁলোকৰ মতে নিয়তিৰ হাতৰ পুতলা হ'ল মানুহ। "অন্ধ নিয়তিৰ অন্ধ বিশ্বাসত চলে মানৱৰ জীৱনৰথ।" নিয়তিয়ে মানুহক নানানৰকম যন্ত্ৰণা দিয়ে আৰু ই জীৱনত শোচনীয় পৰিণতিও ঘটায়। সৰগৰ দেৱতাসকল মানুহৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বী। মানুহ শক্তিশালী হব, মানুহ অজেয় হব এইকথা দেৱতাৰ সহ্য নহয়। গতিকে নিয়তিৰ মাধ্যমেৰে দেৱতাৰ ঈৰ্ষাৰ বেদীত মানুহৰ সমাধি হয়। এই নিয়তিকে কোৱা হয় Nemesis.

সদায়েই অন্তৰ্নিহিত ভুল আৰু দুৰ্বলতাৰ কাৰণেই যে নায়কৰ জীৱনত বিপৰ্য্যয় নামি আহে সেইকথা পিছৰ যুগলৈ আখৰে আখৰে সঁচা হোৱা নাছিল। সামাজিক নাটকবিলাকত ইয়াৰ লগতে সামাজিক ৰীতি-নীতি পাৰিপাৰ্শ্বিকতা আদিও লগ হৈছিলহি। উদাহৰণস্বৰূপে ইব্‌ছেনৰ নাটকৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি। ইব্‌ছেনৰ নাটকৰ চৰিত্ৰৰ বিপৰ্য্যয় হৈছে বিশেষকৈ পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ কাৰণে। ন'ৰা, ষ্টকমেন্, অছৱাল্ড্ আদি চৰিত্ৰ ইয়াৰে উদাহৰণ। তথাকথিত গণতন্ত্ৰৰ বিকৃত ৰূপত ইবছেনৰ 'জনতাৰ শত্ৰু' (Enemy of the People) নাটকত সঁচা কথা কোৱাৰ কাৰণে ডাঃ ষ্টকমেন্ জনতাৰ শত্ৰু বুলি পৰিগণিত হ'ল। চহৰৰ

'বাথ'ত বীজাণু হোৱাৰ কাৰণে তাৰ প্ৰতিকাৰ বিচৰাৰ বাবে প্ৰকৃততে তেওঁ হব লাগিছিল জনতাৰ বন্ধু। কিন্তু তথাকথিত সন্মান ৰক্ষাৰ কাৰণে ডাক্তৰৰ ককায়েক নগৰ-পালিকাৰ চেয়াৰমেন পিটাৰ ষ্টক্‌মেনে নানান চক্ৰান্ত কৰি ডাঃ ষ্টক্‌মেনক সমাজচ্যুত কৰিলে। এনে পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰপৰা মুক্ত হবলৈকে ডাঃ ষ্টক্‌মেনে নিজৰ ল'ৰা-ছোৱালী দুটাকে লৈ এখন স্কুল খুলি বাটৰ ভিখাৰী ল'ৰা-ছোৱালীক শিক্ষা দিব খুজিছে—যিসকলৰ মাজৰপৰা এদিন মেধাশক্তিৰ লোক ওলাব। (There are sometimes excellent heads among them) এই সকলেই সমাজৰ কুকুৰ-নেচীয়াসকলক খেদি দিব। (Drive all the wolves out to the far east.)

ৰাজনৈতিক চেতনা, সামাজিক চেতনা, মনস্তত্ত্ব আদি কথাৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিয়া যুগ যেতিয়া আহিল তেতিয়া নায়কৰ বাহ্যিক দ্বন্দ্বৰ লগে লগে অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ কথাও আহি পৰিল। বাহ্যিক স্থূল কথাবিলাকতকৈ, বংশ-মৰ্য্যাদাতকৈ, ব্যক্তিত্ব, আত্মসন্মান, আদৰ্শ ইত্যাদিবিলাকৰ ওপৰত নাট্যকাৰে বেছি গুৰুত্ব দিলে। মনস্তত্ত্ব বিশ্লেষণৰ ফলত বহিৰ্দ্বন্দ্ব অন্তৰৰ গভীৰতম প্ৰদেশলৈ সোমায়.। অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰৰে বহিঃশত্ৰুক পৰাজয় কৰা সহজ ; কিন্তু অশান্ত মন আৰু আত্মাক পৰাজয় কৰিব নোৱাৰি। অন্তৰ্দাহ আৰম্ভ হ'ল। ইব্‌চেনৰ 'পিলাৰ্চ অব্ ছচাইটি'ৰ বাৰ্ণিক সেইকাৰণেই অনুশোচনাত বিধ্বস্ত হয়। গতিকে, ঢাল-তৰোৱাল লৈ ৰঙ্গমঞ্চত তেজৰ বান তোলা ছেক্সপীয়েৰৰ ট্ৰেজেডিৰ নায়কতকৈ, মনৰ কুৰুক্ষেত্ৰত যুঁজা নায়ক ওলাল। আদৰ্শ আৰু বাস্তৱৰ নিৰ্জ্জান আৰু সজ্ঞানবোধ আৰু বুদ্ধিৰ দ্বন্দ্ব হ'ল। গতিকে মৃত্যু তাৰ শেষ পৰিণতি নহবও পাৰে। আন্তৰিক জ্বালা-যন্ত্ৰণাই মৃত্যুতকৈও গভীৰ বেদনা দিব পাৰে। আন্তৰিক জ্বালা-যন্ত্ৰণাৰ কথা ধৰিলে আমি এৰিষ্টটলৰ নায়কৰ something terrible কথাষাৰৰ সাৰ্থকতা নতুন ট্ৰেজেডিতো পাওঁ।

ট্ৰেজেডিৰ নায়ক সংক্ৰান্তত এৰিষ্টটলে উচ্চতম সম্মানিত ব্যক্তিৰ বংশ-মৰ্য্যাদা আৰু ঐশ্বৰ্য্যক উচ্চস্থান দিছিল। অৱশ্যে তেওঁ এই উচ্চ মৰ্য্যাদাৰ কথা কওঁতে যিসকল সাধাৰণ পৰ্য্যায়ৰ ওপৰত[১৫] সেই সকলৰ কথা উল্লেখ কৰিছিল। অৱশ্যে তেওঁ 'সাধাৰণ পৰ্যায়ৰ ওপৰ'ৰ যি সংজ্ঞা দিছিল তাত বংশ-মৰ্য্যাদাতকৈও নায়কৰ কিবা নহয় কিবা অসাধাৰণত্বৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছিল। এৰিষ্টটলৰ মতে এই অসাধাৰণত্বই হ'ল উপযুক্ত গৌৰৱ। এই গৌৰৱযে অকল বংশ-মৰ্য্যাদাৰ পৰাই আহিব পাৰে এনে নহয়, সদ্‌গুণৰ পৰাও আহিব পাৰে। নায়কৰ মহত্ব, ধন, মান গুণ, যশস্যা সকলোফালে বৃদ্ধি পালে ভাল। নায়কৰ বংশ-মৰ্য্যাদাৰ কথা কওঁতে এৰিষ্টটলে নায়ক যে প্ৰখ্যাত বংশৰ নহলেও অন্ততঃ সৎ বংশৰ হব লাগিব সেইকথা উল্লেখ কৰিছিল।

এৰিষ্টটলৰ ধাৰণাৰ নায়কজন ক'ৰপৰা লোৱা হব?—এনে এটা প্ৰশ্ন জাগে। এনে নায়ক বুৰঞ্জীৰপৰা লোৱা হ'ব নেকি? নায়ক যে অকল বুৰঞ্জীৰেই হব তাৰ কোনো মানে নাই। ট্ৰেজেডিত এনে কিছুমান চৰিত্ৰ পোৱা যায় যাৰ কোনো উল্লেখ বুৰঞ্জীত পোৱা নেযায়। যি সময়ত নাটকত বুৰঞ্জীৰ প্ৰভাব বেছি আছিল সেই সময়ত বুৰঞ্জীৰ চৰিত্ৰই নায়কৰূপত ট্ৰেজেডিত সোমাইছিলহি। নাটকৰ বিষয়বস্তুৰ ক্ষেত্ৰত লাহে লাহে বুৰঞ্জী এৰা পৰি সমাজ সোমাইছেহি। গণতন্ত্ৰৰ যুগত সমাজৰ সকলো ব্যক্তিৰ ওপৰতে গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হয়। সমাজত মূৰ দাঙি উঠা এজন মানুহৰ বংশতকৈ গুণাৱলীৰ ওপৰতহে গুৰুত্ব বেছি দিয়া হয়। ট্ৰেজেডিত নায়কৰ ৰূপত ৰজাৰপৰা আৰম্ভ কৰি বনুৱা, বণুৱা, কৃষকসকলো সোমাব পাৰে—বুৰঞ্জীত তেওঁ মহান ব্যক্তি হওকেই বা নহওকেই। অৱশ্যে এই ক্ষেত্ৰত এৰিষ্টটলৰ অসাধাৰণত্বৰ কথা বাদ যাব নোৱাৰে। নায়কে অসাধাৰণত্ব আহৰণ কৰিব পাৰে ব্যক্তিত্বৰ মাজেদিহে।

---

১৫ Above the common level.—*Aristotle*

গণতন্ত্ৰৰ প্ৰাদুৰ্ভাৱৰ লগে লগে যদিও সকলো শ্ৰেণীৰ লোকেই আহি ট্ৰেজেডিৰ নায়ক হৈছেহি, তথাপি সাধাৰণ মানুহৰ নায়কত্বক কোনো কোনেৱে পৌৰাণিক আৰু ঐতিহাসিক নায়কৰ ওপৰত গুৰুত্ব বেছি দিয়ে। তেওঁলোকে কয় যে সাধাৰণ মানুহৰ ট্ৰেজেডিয়ে ৰজা-মহাৰজা বা অভিজাত বংশৰ লোকৰ ট্ৰেজেডিৰ দৰে দীৰ্ঘস্থায়ী গভীৰ কাৰুণ্য সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে। ৰজা-মহাৰজা বা সেনাপতি আদিৰ কাহিনীত নিজস্ব মহত্ব আৰু মৰ্য্যাদা আছে। এওঁৰ ভাগ্যই গোটেই সাম্ৰাজ্য বা জাতিৰ ওপৰতে প্ৰতিক্ৰিয়া কৰে। তেওঁৰ পাৰ্থিৱ পতনে সাধাৰণ ক্ষমতাহীন মানুহৰ পতনৰ লগত নিমিলে।[১৬]

এৰিষ্টটলে অতি ধাৰ্মিক আৰু নিৰ্দোষী লোকক ট্ৰেজেডিৰ নায়কৰূপত কল্পনা কৰা নাছিল। তেওঁৰ মতে ধাৰ্মিক আৰু নিৰ্দোষী লোকৰ পতনে আমাৰ মনত' বিশেষভাৱে কৰুণা জগাব নোৱাৰে। যিসকল লোক সাধাৰণতে নিৰ্দোষী, কোনো দুৰ্বলতাত সাধাৰণতে বেয়াকামৰ ওচৰ নেচাপে, তেওঁৰ ভাগ্যবিপৰ্য্যয় নঘটে। কাৰণ, এই শ্ৰেণীৰ লোকে দুখৰ প্ৰতিকাৰ নিবিচাৰে, সুখৰ কাৰণে হাবাথুৰি. নেখায়, প্ৰতিভাৰ কাৰণে ব্যাকুল নহয়, ইত্যাদি—ঠিক যেন গীতাৰ স্থিতপ্ৰজ্ঞ লোক।[১৭]

নিৰ্দোষী লোক যে ট্ৰেজেডিৰ নায়ক হব পাৰে এইকথা পিছলৈ উত্থাপিত হৈছিল। ষোড়শ শতাব্দীত কাষ্টেলভেত্ৰো নিৰীহ আৰু ধাৰ্মিক লোকক ট্ৰেজেডিৰ নায়ক কৰাৰ সপক্ষে মত প্ৰকাশ

---

১৬ The story of the prince, triumvir, or the general, has a greatness and dignity of its own. His fate affects the welfare of a whole earthly greatness to the dust his fall produces a sense of contrast of the powerless man.

—*A. C. Bradly*

১৭ দুঃখেষ্বনুদ্বিগ্নমনাঃ সুখেষু বিগতস্পৃহঃ।
বীতৰাগ ভয় ক্ৰোধঃ স্থিতধীৰ্মুনিৰুচ্যতে॥

—দ্বিতীয় অধ্যায়, শ্ৰীমদ্ভাগৱতগীতা

কৰে। উনবিংশ শতাব্দীত বুচাৰেও এই মত প্ৰকাশ কৰিছে। তেওঁ এইক্ষেত্ৰত এখন গ্ৰীক নাটকৰ এন্টিগোণৰ চৰিত্ৰ উল্লেখ কৰিছে। এন্টিগোণৰ চৰিত্ৰত ভণ্ডামি নাই, নীচতা নাই, কোনো অনৈতিকতা নাই। তেওঁ মহৎ কৰ্ত্তব্য পালন কৰিবলৈ গৈ দুখ-দুৰ্দশা ভোগ কৰিছিল আৰু অকালতে শোচনীয়ভাৱে জীৱন বিসৰ্জন দিছিল।[১৮] অৰুণ শৰ্মাৰ 'নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য' নামৰ নাটকৰ এনে এটা চৰিত্ৰ নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য কলামোদী, জীৱনৰ চাৰিটা বছৰ নাট ৰচনা কৰি নাট্যাভিনয় সফলভাৱে কৰা প্ৰচেষ্টাৰ মাজেদি কটালে। এজন নিৰপৰাধী মঞ্চসাধক, কিন্তু সাধনাৰ বিফলতাৰ মাজত নাট্যাভিনয়ত তিল্-তিল্‌কৈ জীৱনত কষ্ট ভোগা ভট্টাচাৰ্য্যই শূন্য প্ৰেক্ষাগৃহত পাঁচশখন শূন্য আসনক সম্বোধন কৰি সুদীৰ্ঘ প্ৰস্তাৱনা কৈ কৈ ভগা ছাটৰ ওপৰলৈ এক উত্তেজনাৰ পৰিবেশৰ মাজত উঠি যাওঁতেই জীৱন নিপাত হয়। ভট্টাচাৰ্য্যৰ ভাষাতে কবলৈ গলে—"মানুহ নাহিল, কিয় নাহে বাৰু? মইনো কি দোষ কৰিছোঁ? মইতো একো দোষ কৰা নাই। মই মাত্ৰ তেওঁলোকক নিমন্ত্ৰণ কৰিছিলোঁ। তেওঁলোক আহিব, মোৰ অভিনয় চাবহি। পাঁচশকৈ মানুহ, শিল্পী, নাট্যকাৰ, অভিনেতা, কবি, সাহিত্যিক, সাংবাদিক, কোনো নাহিল।" ভট্টাচাৰ্য্যৰ নিষ্ঠাৰে ভালপোৱা মহৎ কলা অভিনয় সৃষ্টি প্ৰতিভাক কোনেও সহাৰি নিদিলে। ভট্টাচাৰ্য্যৰ চৰিত্ৰত যি ঐকান্তিকতা আছিল সিয়েই আতিশয্যৰ ৰূপত শোচনীয় পৰিণতিৰ বীজ লৈ আহিছিল। নিৰ্দোষী হলেও সততা থাকিলেও এই পৰিণতি ভট্টাচাৰ্য্যই ভোগ কৰিলে। এনেকুৱা লোক ট্ৰেজেডিৰ নায়ক হলে ভাগ্যৰ চক্ৰত পৰি দুখ-দুৰ্দশা ভোগ কৰে আৰু অৱশেষত শোচনীয়ভাৱে জীৱন শেষ কৰে। এই সকল লোকৰ অভিগুণেই তেওঁলোকৰ শত্ৰুতা কৰে।

---

১৮ এৰিষ্টটলেৰ পোয়েটিক্স ও সাহিত্যতত্ত্ব :—ডঃ সাধনকুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্য

অধ্যাপক নিকলে ট্ৰেজেডিৰ নায়কৰ গুণাগুণ নিৰ্ণয় কৰোঁতে তেওঁ নিৰ্দোষী আৰু নিৰীহ লোকক নায়ক কৰাৰ বৰ সমৰ্থন কৰা নাই। জন এছ্ স্মাৰ্টে কিন্তু সম্পূৰ্ণ নিৰ্দোষী লোকো ট্ৰেজেডিৰ নায়ক হব পাৰে বুলি কৈছে। তেওঁ এই ক্ষেত্ৰত 'ট্ৰোজান উইমেন্' আৰু বিচাৰ্ডচনৰ 'ক্লেৰিচা'ৰ কথা উল্লেখ কৰিছে।

ট্ৰেজেডিৰ নাটকৰ ক্ষেত্ৰত এৰিষ্টটলে অতি বেয়া চৰিত্ৰ বাদ দিবলৈ কৈছে। অতি বেয়া চৰিত্ৰৰ পতনে দৰ্শক বা পাঠকৰ মনত সমবেদনা নজগায়। মানুহেই হওক বা বস্তুৱেই হওক, সাধাৰণতে বেয়াৰ প্ৰতি মানুহৰ বিৰাগ ভাব দেখা যায়। কিন্তু কথা হ'ল বেয়াৰ মান নিৰ্ণয় কৰা টান। কিমান বেয়া হলে বা কেনে বিষয়ত বেয়া হ'লে ট্ৰেজেডিৰ নায়ক হব নোৱাৰিব তাক উলিওৱা সহজ নহয়। বুচাৰে সময় বিশেষে অতি বেয়া চৰিত্ৰও ট্ৰেজেডিৰ নায়ক হব পাৰে বুলি কৈছে। বেয়া চৰিত্ৰৰ মাজত এনে কিছুমান গুণ থাকে যিবিলাকে দৰ্শক বা পাঠকৰ সহানুভূতি আদায় কৰিব পাৰে। উদাহৰণস্বৰূপে নৰকাসুৰ নাটকৰ নৰকাসুৰে বহুত বেয়া কাম কৰিলেও নিজৰ মাতৃক দেৱকূলত প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ কৰা যত্নৰ অন্তৰালত থকা মাতৃভক্তিয়ে মানুহৰ সহানুভূতি আকৰ্ষণ কৰে। নৰকাসুৰৰ চৰিত্ৰত মহৎ প্ৰবৃত্তিৰ ঐকান্তিক আবেগ আছে। টলষ্টয়ৰ 'আনা কাৰেণিনা' উপন্যাসত আনাই সমাজৰ দৃষ্টিত বেয়া কাম কৰিলে। একালে সামাজিক অনুশাসনৰ প্ৰতীকস্বৰূপ স্বামী আৰু আনকালে প্ৰেমিক। সামাজিক বিবাহিত জীৱন আৰু সমাজবিৰোধী প্ৰণয়ী জীৱনৰ মাজত আনাৰ জীৱন বিধ্বস্ত। এই অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ ফলস্বৰূপে আনা কাৰেণিনাই ৰেলগাড়ীৰ তলত পৰি আত্মত্যাগ কৰিলে। সমাজৰ দৃষ্টিত আনাই বিবাহিত জীৱনত বিশৃঙ্খলা লগাই বেয়া কাম কৰি বেয়া নাৰী হ'ল। কিন্তু সামাজিক অনুশাসন আৰু অন্তৰৰ প্ৰকৃত ভালপোৱাৰ মাজত যদি ভালপোৱাক উচ্চস্থান দি

মহত্ত্ব আৰোপ কৰা হয় তেতিয়াহলে আনাৰ জীৱনৰ প্ৰতি সহানুভূতি আছে। টলষ্টয়ে এনে দৃষ্টিভঙ্গীৰেই আনাৰ প্ৰতি সহানুভূতি জনাইছে।

ট্ৰেজেডিৰ প্ৰতি-নায়ক কৰা ক্ষেত্ৰত সাধাৰণতে নাট্যকাৰসকলে বেয়া চৰিত্ৰক প্ৰতি-নায়ক হিচাপে প্ৰদৰ্শন কৰে। ডি. ডি. ৰাফেলে তেওঁৰ 'পেৰাডক্স অব্ ট্ৰেজেডি'ত প্ৰতি-নায়কক ট্ৰেজেডিৰ নায়ক কৰাৰ কথা উল্লেখ কৰিছে।[১৯] এনে লোক ট্ৰেজেডিৰ নায়ক হবলৈ হলে মনোভাবৰ মহত্ত্বৰ আৱশ্যক।

-ট্ৰেজেডিৰ নায়কৰ কাৰ্য্য-প্ৰণালীৰ ক্ষেত্ৰত উদ্দেশ্য আৰু ক্ৰিয়াশীলতাৰ প্ৰশ্ন জাগে। এৰিষ্টটলে নায়কক দুটা শ্ৰেণীত ভাগ কৰিছে। প্ৰথম শ্ৰেণীয়ে প্ৰবৃত্তিৰ তাড়নাত পৰি সাংঘাতিক কিবা এটা কৰি পেলায় আৰু তাৰ শোচনীয় পৰিণাম ভোগ কৰে। দ্বিতীয় শ্ৰেণীয়ে অৱস্থাৰ চক্ৰত পৰি দুখ-যন্ত্ৰণা ভোগ কৰে। নানান প্ৰতিকূল পৰিস্থিতিৰ মাজত নিজে পৰিত্ৰাণ পাবৰ কাৰণে নিস্ফল সংগ্ৰাম কৰে আৰু এনে সংগ্ৰামৰ মাজতেই শোচনীয়ভাৱে জীৱন শেষ কৰে।

এৰিষ্টটলে নায়কৰ গুণাগুণ নিৰ্ণয় কৰি দেখুৱালেও ট্ৰেজেডিত বিষয়বস্তুৰ প্ৰভাৱ অধিক বুলি কৈছে।[২০] কিন্তু ছেক্সপীয়েৰ আদি ইংৰাজ নাট্যকাৰসকলৰ নাটক বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় যে চৰিত্ৰইহে ট্ৰেজেডিৰ বিষয়-বস্তুক পৰিচালিত কৰিছে। যদিও স্বাভাৱিক ক্ষেত্ৰত ঘটনাসমূহ আৰু আকস্মিক দৈৱ-দুৰ্বিপাকে নায়কৰ আত্মশক্তি বিলোপ কৰে; তথাপিও নায়কৰ চৰিত্ৰৰ ব্যক্তিগত দুৰ্ব্বলতাইহে নায়কৰ জীৱনলৈ ট্ৰেজেডি নমাই আনে।

---

১৯ I have already allowed that a villain may be a tragic hero-Paradox of Tragedy. —*D. D. Raphael*

২০ Character comes in as subsidiary to the action. —*Aristotle*

ছেক্সপীয়েৰৰ পিছৰ যুগৰ নাট্যকাৰসকলৰ নাটকত নায়কৰ প্ৰভাৱ যথেষ্ট দেখা যায়।

ট্ৰেজেডিত ভয়, শোচনা আৰু বিস্ময়ৰ সমন্বয়ত ৰসৰ সৃষ্টি হয়। সাধাৰণতে কেতিয়াবা ভয়ানক ৰসৰ আধিক্য আৰু কেতিয়াবা কৰুণ ৰসৰ আধিক্য ট্ৰেজেডিত দেখিবলৈ পোৱা যায়। এৰিষ্টটলে কেতিয়াবা ভয় আৰু শোচনা আৰু কেতিয়াবা ভয় বা শোচনা ট্ৰেজেডিৰ ৰসৰ ক্ষেত্ৰত উল্লেখ কৰিছে। অৱশ্যে তেওঁ উল্লেখ কৰাৰ ভিতৰত ভয় আৰু শোচনাৰ উল্লেখ বেছি। এই ভয় আৰু শোচনা সম্পৰ্কে এৰিষ্টটলে নিজে ব্যাখ্যা দি গৈছে। দৰ্শকৰ মনত ভয় জাগে—যেতিয়া দৰ্শকৰ নিচিনা মানুহৰেই দুখ-দুৰ্গতি দেখে আৰু শোচনা জাগে যেতিয়া অনুচিত বিপত্তি বা ভাগ্যবিপৰ্য্যয় দেখে। এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিত ব্যৱহাৰ কৰা ভয়ৰ অৰ্থ ভয়ঙ্কৰ কিবা এটা দেখি ভয় লগা নহয়। এই ভয় সমবেদনাৰ মানসিক অৱস্থাহে।[২১] এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিত বিস্ময়ৰ কথাও উল্লেখ কৰিছে। মুঠতে তেওঁৰ মতে ভয়, শোচনা আৰু বিস্ময়ৰ ভাবধাৰাই ট্ৰেজেডিত নিষ্পন্ন কৰে।

এৰিষ্টটলে ৰস সম্পৰ্কে দিয়া মতামত হেগেল, চোপেনহাৱাৰ, নীৎছে, নিকল, ৰাফেল্ প্ৰভৃতিয়ে হুবহু মানি লোৱা নাই। অধ্যাপক নিকলে কৈছে যে ট্ৰেজেডিৰ উদ্দেশ্য শোচনা জগোৱা নহয়, ট্ৰেজেডিৰ উদ্দেশ্য হ'ল বিস্ময়বোধ জগোৱা। তেওঁৰ মতে ট্ৰেজেডি অদ্ভুত ৰসৰ নাটক; উচ্চধৰণৰ ট্ৰেজেডিত শোচনাৰ স্থান আছে নে নাই সন্দেহ।[২২] ৰাফেল কৈছে যে কেৱল শোচনাতে ট্ৰেজেডিৰ ৰস নিষ্পন্ন নহয়; বীৰ ৰসো ইয়াৰ লগতে যোগ দিব লাগিব।

---

২১ নাট্যতত্ত্ব মীমাংসা—ডঃ সাধনকুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্য

২২ We may truely be doubtful whether in a high tragedy it may be any great extent enter in ; tragedy after all is not a thing of tears. —*The Theory of Drama*—Nicoll

পাশ্চাত্যত ট্ৰেজেডিৰ ইমান আকৰ্ষণ—ট্ৰেজেডি সম্পৰ্কে নানান তত্ত্বৰ আলোচনা, আনহাতেদি কিন্তু ভাৰতীয় সংস্কৃত নাট্য-সাহিত্যই নাটকৰ পৰিণতিত কাৰুণ্য দেখুৱা নাই। নাটকবিলাকৰ বহুততে কাৰুণ্যৰে সমাধি ঘটাৰ সম্ভাৱনা থাকিলেও তাত কৃত্ৰিম উপায়েৰে হলেও পৰিণতি মিলনান্ত কৰি তোলে। উদাহৰণ স্বৰূপে ভৱভূতিৰ উত্তৰ-ৰামচৰিত লব পাৰি। উত্তৰ-ৰামচৰিতত ট্ৰেজেডিৰ সম্ভাৱনা থকা সত্বেও ভৱভূতিয়ে নাটকৰ শেষত ৰামৰে সীতাৰ মিলন ঘটাইছে। ইয়াৰ কাৰণ কি?

ভাৰতীয় জীৱনৰ আদৰ্শ পাশ্চাত্যৰ সৈতে নিমিলে। ভাৰতীয় জীৱনৰ গতিধাৰাত কৰ্মবাদৰ কথা আছে। জীৱনৰ সুখ, দুখ-দৈন্য, সকলো সিজন্মৰ কৰ্মফলহে। দুখ যদি হৈছে সেইয়া কৰ্মফলহে, ঈশ্বৰৰ অভিপ্ৰেত। তাৰোপৰি জীৱনত কৰ্মৰ উদ্দেশ্যই হ'ল —সিজন্মৰ কাৰণে সাজু হোৱা। বৰ্ত্তমান জীৱনত দুখ মানে, ত্যাগ মানে অহা জন্মলৈ সুখৰ কল্পনা। এই জন্মত জীয়াই থকাৰ হাবিয়াস ভাৰতীয় দৰ্শনে সমৰ্থন নকৰে; সেইকাৰণেই দুখ অৱসাদে জীৱনক নিয়ন্ত্ৰণ কৰে। পৃথিৱীত জীয়াই থকাৰ কাৰণে যদি হাবিয়াসেই নাই তেনেহলে মৃত্যুৰ প্ৰতি দুখ-ভাব আহিব ক'ৰ পৰা? মৃত্যু মানে মুক্তি, মুক্তি মানে পৰজন্মৰ জীৱনৰ পাতনি। জীৱনৰ শেষতো ইয়াতে নহয়; এই পৃথিৱীৰ জীৱন এটি অংশবিশেষহে। গতিকে এই অংশবিশেষৰ দুখত গুৰুত্ব দি লাভ কি? এই খণ্ড জীৱনৰেই আকৰ্ষণ নাই—সেই জীৱনত হোৱা দুখৰ বাবে আকৰ্ষণ আৰু ক'ত? দৈববিধানৰ ফলতহে এই অস্থায়ী জীৱনত দুখ আছে—গতিকে সি সমাধানবিহীন। তাৰ প্ৰতি সহানুভূতি দেখুৱালে, তাত গুৰুত্ব দিলে লাভ হব কি? দুখৰ চিত্ৰত যদি গুৰুত্ব দি দেখুৱা হয় তেনেহলে ভগৱানৰ বিধানৰ প্ৰতি মানুহৰ শ্ৰদ্ধা নেথাকিবও পাৰে। গতিকে সংস্কৃত নাট্যকাৰ-সকলে জীৱনৰ ট্ৰেজেডি নাটকত দেখুৱাৰ খোজা নাছিল।

কমেডি

জীৱন হ'ল হাঁহি আৰু চকুলোৰ 'অপূৰ্ব মিলন। জীৱনৰ যাত্ৰাপথত নানান সমস্যা আছে যিবিলাকে হয়তো জীৱনটোক কাৰুণ্যৰে ওপচাই পেলায়; কেতিয়াবা জীৱনত ভুল হয় আৰু সেই ভুলেই জীৱনক মহত্ত্বৰূপৰ নমাই আনে ভুলৰ প্ৰায়শ্চিত্তৰূপে মৃত্যুমুখলৈ। ৰথৰ চকৰিৰ দৰে জীৱন ঘূৰিব লাগিছে (চক্ৰৱৎ পৰিবৰ্ত্তন্তে সুখানি চ দুখানি চ)। সুখৰ মাজেদি জীৱন ঘূৰোঁতে আমি জীৱনত আনন্দ উপভোগ কৰোঁ। এই আনন্দ হয়তো ক্ষন্তেকৰ কাৰণে'। ক্ষন্তেকৰ কাৰণে হলেও জীৱনৰ আনন্দৰ সমল লাগে, নহলে মানুহৰ জীৱনত কাৰুণ্যৰে আধিক্য বেছি হলহেঁতেন। এই আনন্দৰ সমল বিচাৰোঁতেই কমেডিৰ জন্ম হয়।

ট্ৰেজেডি আৰু কমেডি এটা মোহৰৰে ইপিঠি-সিপিঠিৰ নিচিনা। জীৱনৰ এপিঠিত হয়তো দুখৰ কথা আছে আৰু আন-পিঠিত আছে সুখৰ কথা। সুখৰ উপলব্ধি হয় দুখৰ মাজেদি আৰু দুখৰ গভীৰতা বোধগম্য হয় সুখৰ অভিজ্ঞতাৰে। জীৱনত কেৱল সুখ বা কেৱল দুখ প্ৰায় নাই। ওন্দোলোৱা আকাশত সূৰ্য্যৰ বিকিৰণৰ দৰেই কাৰুণ্যৰে ভৰপূৰ জীৱনতো সুখৰ জিলিঙনি পৰে—'চিক্‌মিক্ বিজুলী কিৰণ দুখৰ মাজতে হৰ সুখ দৰিশন।' গতিকে ট্ৰেজেডি আৰু কমেডি একেই জীৱনবোধৰ দুটি ধাৰা।

ট্ৰেজেডিত যেনেকৈ জীৱনৰ গুৰুগম্ভীৰ কথাবোৰ আলোচনা কৰা হয়, কমেডিত তেনেকৈ জীৱনৰ লঘু ৰসাত্মক কালটোৰ বিশ্লেষণ কৰা হয়। ট্ৰেজেডিয়ে মানুহৰ মনক কাৰুণ্যৰ কালটো অনুভৱ কৰিবলৈ সুবিধা দিয়ে আৰু কমেডিয়ে মানুহৰ মনক

আনন্দৰ ফালটো জানিবলৈ সুবিধা দিয়ে। ট্ৰেজেডি আৰু কমেডিৰ বিভিন্নতা শ্ৰেণীগত নহয়—মাত্ৰাগতহে। জীৱনত যেতিয়া হাঁহিৰ উদ্ভৱ হয় তাৰ মাজেদিয়েই কেতিয়াবা কাৰুণ্যৰ উদ্ভৱ হয়। বহু ঘটনাত দেখা যায় যে হাঁহি কান্দোনত পৰিণত হয়। সেই কাৰণেই মানুহে কয়—'হাঁহিলে কান্দিব লাগে'। যেতিয়াই হাঁহি কান্দোনত পৰিণত হয় তেতিয়াই কমেডিৰ হাস্যৰসাত্মক কথাবোৰ ট্ৰেজেডিলৈ ৰূপান্তৰিত হয়।

জীৱনৰ ৰূপক তিনিটা বৃত্তৰ দ্বাৰা ৰূপায়িত কৰা হয়। প্ৰথম বৃত্তত জীৱনৰ ট্ৰেজেডিৰ ৰূপ, দ্বিতীয় বৃত্তত জীৱনৰ ট্ৰেজি-কমেডি আৰু চিৰিয়াচ কমেডিৰ ৰূপ, তৃতীয় বৃত্তত জীৱনৰ কমিক বা হাস্যোদ্দীপক ৰূপ। জীৱনৰ তৃতীয় বৃত্তত হাঁহিৰ বাহিৰে একোৱেই নেলাগে।[১] এই হাঁহিৰ উৎপত্তিস্থল হ'ল জীৱনৰ বিসঙ্গতি আৰু সমস্যা-বিকৃত ৰূপ। এই বিসঙ্গতি আৰু বিকৃত ৰূপত গুৰুগম্ভীৰ সমস্যা নেথাকে।

জীৱনত যি বিসঙ্গতি বিকৃত ৰূপৰ প্ৰকাশ পায় সি সাধাৰণতে কথাৰ লগতে কাৰ্য্যৰ, উপায়ৰ লগত উদ্দেশ্যৰ, সাজ-পাৰৰ লগত অন্তৰৰ, ইত্যাদি। অৱশ্যে ট্ৰেজেডিত যে বিসঙ্গতিৰ সৃষ্টি নহয় এনে নহয়। যেনে মনৰ লগত পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ, আশাৰ লগত ফলাফলৰ ইত্যাদি। কিন্তু এই বিসঙ্গতিক বিসঙ্গতি বুলি প্ৰতিকূল অৱস্থাহে বুলিব পাৰি। এই প্ৰতিকূল অৱস্থা ট্ৰেজেডিত বিশেষ ব্যক্তিৰ ক্ষেত্ৰত ঘটে।

কমেডিৰ বিসঙ্গতিবিলাক সাধাৰণতে জীৱনৰূপৰাই উদ্ভৱ হোৱা। উদাহৰণস্বৰূপে কোনোবা দুষ্টবুদ্ধিৰ লোকে সৎবুদ্ধিৰ লোকৰ অভিনয় কৰে; মূৰ্খই পণ্ডিতৰ ভাও জোৰে; অসাধুৱে সাধুৰূপে পৰিচয় দিয়ে; ইত্যাদি। এয়ে হ'ল জীৱনৰ বিসঙ্গতি। এই বিসঙ্গতিবিলাকে এনে মানুহবিলাকক সাধাৰণতে সৰ্ব্বসাধাৰণ

১ এৰিষ্টটলেৰ পোয়েটিক্স ও সাহিত্যতত্ত্ব।

লোকবপৰা পৃথক কৰি ৰাখে। সাধাৰণ মানুহবপৰা পৃথক কৰি ৰখা এনেবিলাক বিসঙ্গতিৰ ৰূপেই প্ৰকাশ পায় কমেডিত।

অধ্যাপক নিকলে কমেডিৰ কেইটামান বিশেষত্ব আলোচনা কৰি কৈছে—কমেডিত সাধাৰণতে নায়ক নেথাকে; কোনো এজন লোকৰ জীৱন বিশ্লেষণ কৰা হয়; কমেডিত ঠাই বা চৰিত্ৰ থাকে, ব্যক্তি নেথাকে; কমেডিয়ে আবেগ জগাব নোৱাৰে। কোনো বাস্তব সমস্যা ইয়াত উত্থাপন নহয়, কৃত্ৰিম পৰিস্থিতি কল্পনা কৰি আমোদ সৃষ্টি কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হয়; ইয়াত সাধাৰণতেই সাধাৰণ মানুহকহে উত্থাপন কৰা হয়; কমেডিৰ বিষয়বস্তু অধিকাংশ ক্ষেত্ৰতেই প্ৰেম। ই বিশুদ্ধ হাস্যৰসৰ নাটক।[২]

ট্ৰেজেডি আৰু কমেডিৰ উৎপত্তিৰ স্থূল বিচাৰি গলে আমি গ্ৰীচ দেশৰ সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীয়েই মেলি চাব লাগিব। ট্ৰেজেডি যেনেকৈ গ্ৰীচ দেশতে উৎপত্তি হৈছে কমেডিও তেনেকৈ গ্ৰীচ দেশতেই উৎপত্তি হৈছে। গ্ৰীচ দেশত ডায়োনিছাছ দেৱতাৰ আগত দুবিধ উৎসৱ পালন কৰা হৈছিল—এবিধ কৰা হৈছিল শীতকালত আৰু আনবিধ কৰা হৈছিল বসন্তকালত। প্ৰবাদ আছে যে মিলনান্ত নাটক আৰম্ভ হয় ডায়োনিছাছৰ বিবাহ উৎসৱৰ কাহিনীৰ বৰ্ণনাৰ মাজেদি আৰু বিয়োগান্ত নাটক আৰম্ভ হয় এই দেৱতাৰেই মৃত্যু উৎসৱৰ কাহিনীৰ বৰ্ণনাৰ মাজেদি। দেৱতাৰ পূজাত প্ৰথমতে যি ডিথিৰাম্ব গীত গোৱা হৈছিল তাৰপৰা ট্ৰেজেডি আৰু ফেলিক (phallic) গীতবপৰা জন্ম পালে কমেডিৰ। এই ফেলিক গীতবিলাক হাস্যৰসাত্মক আছিল। হাস্যৰসাত্মক গীত গাই শোভাযাত্ৰা কৰা হৈছিল। এই শোভাযাত্ৰাক কোৱা হৈছিল কোমাছ (comus)। এই কোমাছবপৰা কমেডি হৈছে।

---

২ *The Theory of Drama—*
The Theatre and Dramatic Theory —A. Nicoll

কমেডি শব্দৰ আঁতিগুৰি বিচাৰি কোনোৱে গ্ৰীক্ 'কমাইডিয়া' শব্দৰ কথা কয়। 'কমাইডিয়া' শব্দৰ অৰ্থ হ'ল আনন্দ গীত। গতিকে কমেডিৰ উৎপত্তিৰ লগত আনন্দৰ কথা নিহিত আছে। মানুহৰ আদিম স্তৰত আনন্দ প্ৰকাশৰ কথা বেছি আছিল। প্ৰকৃতিৰ সুশোভিত পৰিবেশৰ লগত মনক বজিতা খুৱাই, জন্তু আদি মাৰি জৈৱিক বাসনা পৰিপূৰ্ণ কৰি আনন্দত নাচ-গান কৰে। এই আনন্দৰ পৰিবেশেই হ'ল আদিম মানুহৰ জীৱনৰ সমলস্বৰূপ।

এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিৰ উৎপত্তি বা ট্ৰেজেডিৰ বিষয়ে যিমান গুৰুত্ব দি লিখিছে কমেডি সম্পৰ্কে সিমান গুৰুত্ব দি লিখা নাই। এৰিষ্টটলে নিজেই কৈছে যে কমেডিৰ ইতিহাস অজ্ঞাত, কাৰণ প্ৰথম অৱস্থাত ইয়াৰ কোনো মৰ্য্যাদাই নাছিল। কমেডিক মৰ্য্যাদা দি সমাজত আনন্দৰ অনুষ্ঠান হিচাপে গ্ৰহণ কৰা হৈছে, ট্ৰেজেডিৰ বহুত পিছতহে। গতিকে ইয়াৰ গুৰুত্ব এৰিষ্টটলৰ দৰে মনীষীয়ে দিয়া নাছিল।

কমেডিৰ উৎপত্তি ক'ত হৈছিল সেই সম্পৰ্কে অনেকেই দাবী কৰে। কোনোৱে কয় কমেডিৰ কাহিনী চিচিলিৰপৰা আহিছিল আৰু এথেনিয়ানসকলৰ ভিতৰত প্ৰথম চক্ৰেটিছেই ইয়াক ভদ্ৰ ৰূপ দিয়ে। ডোৰিয়ানসকলে দাবী কৰে যে ট্ৰেজেডি আৰু কমেডি দুয়োৰে উদ্ভাৱক তেওঁলোকেই। গ্ৰীচৰ মেগৰীয়ৰসকলে দাবী কৰে যে কমেডি তেওঁলোকেই সৃষ্টি কৰিছিল। ডোৰিয়ানসকলে কয় যে তেওঁলোকৰ ভাষাত 'কোমই' (komi) বুলি এটা শব্দ আছে। এই 'কোমই' শব্দৰ অৰ্থ হ'ল ওচৰৰ গাঁও। যিসকলে কমেডি কৰিছিল তেওঁলোকে গাঁৱে গাঁৱে ঘূৰি ফুৰি এই উৎসৱ কৰিছিল।[৩]

---

৩ নাট্যতত্ত্ব মীমাংসা—ডঃ শ্ৰীসাধনকুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্য
Ko'mi—গাওঁ। O'de'—গীত।

ভাৰতীয় ক্লাছিকেল সাহিত্যত যেনেকৈ ট্ৰেজেডিৰ স্থান নাছিল, কমেডিৰ ক্ষেত্ৰত কিন্তু সেই কথা নেখাটিছিল। ভাৰতীয় ক্লাছিকেল সাহিত্যত কমেডি আগৰপৰাই আছিল। সাহিত্যৰ উদ্দেশ্যৰ কথা কওঁতে ভাৰতীয় নাট্যশাস্ত্ৰত আনন্দ প্ৰকাশৰ কথাহে উল্লেখ কৰিছে। আনন্দৰূপমমৃত যদ্বিভাতি। ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰত থকা দশ ৰূপকৰ ভিতৰত হাস্যৰসাত্মক প্ৰহসনৰ উল্লেখ আছে।

এৰিষ্টটলৰ আগতেও তেওঁৰ গুৰু দাৰ্শনিক প্লেটোৱে কমেডিৰ বিষয়ে উল্লেখ কৰিছে। তেওঁ মত প্ৰকাশ কৰিছিল যে আগন্তুক বিপদৰ শঙ্কাত কেতিয়াবা মনত ভয় হয় আৰু সেই ভয় মিছা বুলি ভাবিলেই মনত হাস্যৰসৰ সৃষ্টি হয়। হাস্যৰসত যেতিয়া বিদ্ৰূপ আহি সোমালেহি তেতিয়াৰপৰা প্লেটোৱে কমেডিক বৰ ভাল চকুৰে চাবলৈ এৰিলে। প্লেটোৰ দিনত প্লেটোৰ হাস্যৰসে সেই সময়ৰ ৰাজনৈতিক নেতাসকলকো স্পৰ্শ কৰিছিল। হাস্য-ৰসৰ যি বিদ্ৰূপ আছিল সেই বিদ্ৰূপে ৰাজনৈতিক নেতাসকলক হাঁহিৰ পৰিবেশৰেই থকা-সৰকা কৰিছিল। এনে ধৰণৰ হাস্য-ৰসক প্লেটোৱে শেষলৈ দাসত্ব আৰু বৰ্বৰতাৰ পৰিচায়ক বুলি কৈছিল।

প্লেটোৰ পিছত তেওঁৰ শিষ্য এৰিষ্টটলে পয়েটিক্স্ গ্ৰন্থত কমেডি সম্পৰ্কে উল্লেখ কৰিছে। কমেডিৰ সূত্ৰ নিৰ্ণয় কৰোঁতে তেওঁ কৈছে যে কমেডি তলখাপৰ চৰিত্ৰৰ অনুকৰণ, অৱশ্যে তলখাপৰ চৰিত্ৰ মানে বেয়া চৰিত্ৰ নহয়। হাস্যোদ্দীপক, কুৎসিতাবেই বেদনাহীন ক্ষতি বা ত্ৰুটিৰপৰাই ইয়াৰ জন্ম।[৪]

---

৪ Comedy is an imitation of characters of a lower type—not however in the full sense of the word bad, the ludicrous being merely a subdivision of the ugly. It consists in some defect or ugliness which is not painful or destructive.

—*Poetics*—Aristotle

এৰিষ্টটলৰ লিখনিতেই পোৱা যায় যে যি ত্ৰুটি বা বিকৃতিৰ ওপৰত হঁহা হয় সেই হাঁহিয়ে দুখ উৎপত্তি কৰিব নোৱাৰে আৰু সি আনৰ অনিষ্টও নকৰে। সেই কাৰণেই এৰিষ্টটলৰ মতে কমেডিৰ ফল সদায়েই শুভ। যদিও কমেডিবিলাকত ব্যক্তিক লৈ ব্যঙ্গ কৰা উদাহৰণ পোৱা যায় তথাপি ই এৰিষ্টটলৰ ধ্যান-ধাৰণাৰ বাহিৰৰ বস্তু। তেওঁৰ মনে কমেডি হ'ল হাস্যৰসাত্মক নাটক।

সাধাৰণতে কমেডিয়ে আনক যে বেদনা নিদিয়ে এনে নহয়। অসঙ্গতি লৈ হঁহাৰ অন্তৰালত থাকে আনৰ মনত দুখ দিয়াৰ উদ্দেশ্য। অৱশ্যে ইয়াত সংস্কাৰৰ মনোবৃত্তি থাকিব পাৰে। সংস্কাৰৰ মনোবৃত্তিৰেই হওক বা আনকাৰণেতেই হওক, আনৰ মনত দুখ দি আত্মসন্তুষ্টি লাভ কৰে। কোনোবা এজনক পৰা দেখিলে আমি হাঁহো। এই হাঁহিত আন এজনৰ দুখ নিহিত আছে। এই ক্ষেত্ৰত হাঁহিৰ উৎপত্তি হলেও অলপ যদি গম্ভীৰভাৱে চোৱা যায় তেনেহলে পিছলৈ সেই হাঁহি বেদনালৈ ৰূপান্তৰিত হয়। সেই কাৰণেই কমেডিত যে ট্ৰেজেডিৰ দৰে বেদনা নাই তেনে নহয়।

কৰুণ ৰসৰ দৰে মানুহৰ মনত হাস্যৰসো স্থায়ীভাৱে থাকে। হাস্যৰস স্থায়ীভাৱ হোৱাৰ কাৰণেই মানুহে সকলো সময়তে কৰুণাৰ উপশম কৰিবলৈ হাঁহে। এই হাঁহি সম্পৰ্কে বিভিন্ন লোকে বিভিন্ন মত দিছে। মেকডুগালে কৈছে যে বেদনাৰ চোক লঘু আৰু অপসাৰিত কৰিবৰ কাৰণে মানুহে হাঁহে। কাণ্টৰ মতে মনত ওপজা শঙ্কা কাৰ্য্যত পৰিণত নোহোৱাৰ কাৰণে মানুহে হাঁহে। স্পেন্সাৰে কয় যে কিবা এটা ডাঙৰ আশা কৰি তাক নেপাই সামান্য এটা কিবা পোৱাৰ কাৰণে মানুহে হাঁহে।[৫]

ট্ৰেজেডিত অকল কৰুণ ৰস আৰু কমেডিত অকল হাস্যৰসাত্মক

৫ এৰিষ্টটলৰ পোয়েটিক্স ও সাহিত্যতত্ত্ব—শ্ৰীসাধনকুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্য।

কথা পোৱা যায় বুলি ভাবিলে ভুল হব। ট্ৰেজেডি আৰু কমেডিৰ ভিতৰতেই উভয় প্ৰকাৰ ৰসৰ উপাদান থাকে। ট্ৰেজেডিত গম্ভীৰ চৰিত্ৰৰ লগতে লঘু আৰু হাস্যৰসাত্মক চৰিত্ৰ নাট্যকাৰে সৃষ্টি কৰে। এনে চৰিত্ৰই কাৰুণ্যৰ মাজতে মানুহৰ মনলৈ পাতল পৰিবেশ আনি দিয়ে। গভীৰ করুণ-ৰসাত্মক নাটকত এনেকুৱা পৰিবেশ বৰ আৱশ্যক কাৰণ করুণ-ৰসাত্মক দৃশ্য দেখি মানুহৰ মন সাধাৰণতে আঘাতপ্ৰাপ্ত হয়। এই আঘাতপ্ৰাপ্ত মনৰ উপশমৰ কাৰণেই এনে পাতল পৰিবেশৰ আৱশ্যক হয়। পাতল পৰিবেশ সৃষ্টি কৰিবৰ কাৰণে যিবোৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰা হয় সেইবোৰ দূত, চুৰবী ইত্যাদি ধৰণৰ। সংস্কৃত নাটকত গভীৰ পৰিবেশৰ মাজত পাতল পৰিবেশ আনিবৰ কাৰণে নাট্যকাৰে এক বিশেষ ধৰণৰ চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰে। এই বিশেষ ধৰণৰ চৰিত্ৰ হ'ল বিদূষক। ছেক্সপীয়েৰৰ নাটকত হাস্যৰসৰ কাৰণে ঠায়ে ঠায়ে 'জ্ঞানী-মূৰ্খ' চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা কৰিছে। এই জ্ঞানী-মূৰ্খবিলাকে যিবিলাক কথা কয় সেইবিলাক কথা শুনাত পাতল হলেও, তাৰ ভিতৰত গভীৰ অৰ্থ নিহিত থাকে।

পুৰণিকালত গভীৰ ৰসাত্মক নাটক আৰু হাস্যৰসাত্মক নাটকৰ মাজত যথেষ্ট প্ৰভেদ আছিল। বৰ্ত্তমান কালত ট্ৰেজেডি আৰু কমেডিৰ ব্যৱধান বহুতখিনি কমি আহিছে। ট্ৰেজেডিতো প্ৰাচীন কালৰ দৰে কাৰুণ্যৰ প্ৰবলতা আৰু কমেডিতো হাস্যৰসৰ প্ৰবলতা সংযত কৰা হৈছে। প্ৰাচীন নাটকবিলাকত কাৰুণ্যৰ প্ৰকাশ বাহ্যিক ৰক্তপাত আদিৰে বেছিকৈ দেখুৱা হৈছিল। আজিকালি এনে ৰক্তপাত আদিৰ ঠাই লৈছেহি মানসিক পীড়ন আদিয়েহে। সেইদৰে হাস্যৰসৰ ক্ষেত্ৰতো যুক্তিযুক্তভাৱে আগস্থান দিয়া হয়। ইয়াৰ স্থূলৰূপৰ ঠাইত সূক্ষ্মৰূপে প্ৰাধান্যলাভ কৰিছে।

পুৰণিকালত দৃষ্টিভঙ্গী লৈয়েই ট্ৰেজেডি আৰু কমেডিক ভাগ কৰোঁতে হাস্যৰস আৰু করুণ ৰসৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিয়া

হৈছিল। ডায়মেডেচে ট্রেজেডি আৰু কমেডিৰ পাৰ্থক্য দেখুৱাবলৈ গৈ কৈছে যে ট্রেজেডিত সেনাপতি, ৰজা আদিৰ চৰিত্র দেখুৱা হয় আৰু কমেডিত সাধাৰণ লোকৰ চৰিত্র' দেখুওৱা হয়। ট্রেজেডিত সাধাৰণতে থাকে বেজাৰ, নিৰ্য্যাতন আৰু ৰক্তপাত কিন্তু কমেডিত থাকে প্ৰেমৰ ঘটনা, নাৰী ধৰ্ষণ, ইত্যাদি।[৬]

দান্তেৰ মতে ট্রেজেডি আৰম্ভ হয় সুখকৰ পৰিস্থিতিৰ মাজত আৰু শেষ হয় দুঃখকৰ আৰু ভয়ঙ্কৰ পৰিস্থিতিৰ মাজত। সেইদৰে কমেডি আৰম্ভ হয় অপ্রীতিকৰ পৰিবেশৰ মাজত আৰু শেষ হয় আনন্দ পৰিবেশত।[৭] তেওঁৰ 'ডিভাইন কমেডি' এনে ধৰণৰ গ্রন্থ। 'ডিভাইন কমেডি'ত ঘটনা আৰম্ভ হৈছে নৰকত আৰু শেষ হৈছে স্বৰ্গত।

হোৰেছে কয়, কমেডিত লঘু চৰিত্র বা কাল্পনিক চৰিত্রই যে অপৰিহাৰ্য্য এনে নহয়; ইয়াত উচ্চ ধৰণৰ কথাও থাকিব পাৰে।

চিচেৰোৱে কমেডিক জীৱনৰ প্রতিলিপি, ৰীতি-নীতিৰ দাপোন, আৰু সত্যৰ প্রতিফলন বুলি কৈছে।[৮] ইয়াত লঘু চৰিত্র বা লঘু কথাৰ বিষয়ে উল্লেখ হোৱা নাই।

কমেডি, ট্রেজেডিৰ দৰে বহু ভাগত বিভক্ত। গুণ ধৰ্ম অনুসৰি ইয়াক কোনো কোনোৱে সামাজিক কমেডি (comedy of manners or comedy of wit), ৰোমাণ্টিক কমেডি, ব্যঙ্গাত্মক

৬ Comedy differs from tragedy in that, in tragedy heroes, generals and kings are introduced, in comedy humble and private people. In the latter, love affairs and the abduction of girls. —*Ares Grammatics*—Diomedes

৭ Commedy indeed beginth with some adverse circumstances but its theme hath a happy termination. —*Epistole to Can Grande*—Dante.

৮ Comedy is a copy of life; a mirror of custom, a reflection of truth. —Cecero

কমেডি (comedy of satire, humour), প্ৰহসন (farce), চক্ৰান্তমূলক কমেডি (comedy of intrigue), সংলাপমূলক কমেডি (comedy of dialogue) বিভক্ত কৰিছে।

বিবিলাক কমেডিত সমাজৰ ৰীতি-নীতিৰ ভণ্ডামি আদিৰ বিষয় উত্থাপন কৰি সেইবিলাক সম্পৰ্কে বিদ্ৰূপ আচৰণ কৰি শুধৰণিৰ মনোভাব দাঙি ধৰা হয় সেইবিলাকেই হ'ল সামাজিক কমেডি। বাৰ্ণাৰ্ড শ্ব'ৰ কমেডিবিলাক এনে ধৰণৰ কমেডি বুলি কব পাৰি। শ্বই তেওঁৰ কমেডিৰ মাজেদি চিকিৎসা ব্যৱসায়, বিবাহ-প্ৰথা ইত্যাদি সমাজৰ প্ৰচলিত ৰীতি-নীতিৰ মাজত থকা ভুৱা কথাবোৰ ব্যঙ্গ কৰি ন্যায় প্ৰতিষ্ঠাৰ কথা দাঙি ধৰিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে 'ডক্টৰছ্ ডাইলেমা'ত চিকিৎসা ব্যৱসায়, 'আৰ্মছ এণ্ড্ দি মেন'ত যুদ্ধ, প্ৰেম ইত্যাদিৰ সমালোচনা কৰি সামাজিক দৃষ্টিভঙ্গীৰ পৰা সমস্যা দাঙি ধৰিছে। ব্যঙ্গৰস আৰু হাস্যৰসৰ মাজত বুৰাই ৰাখি নাটকৰ সংলাপ আৰু কাহিনী শ্বই আগবাঢ়ি লৈ যায়। শ্বই তেওঁৰ 'কমপ্লিট্ প্লেজ'ৰ পাতনিত কমেডিৰ কথা উল্লেখ কৰোঁতে কৈছে—"যদি মই তোমালোকক হঁহুৱাব খুজিছোঁ, মনত ৰাখিবা কমেডিৰ লেখক হিচাপে হাঁহিৰ মাজতে মই তোমালোকক নৈতিকতা দিম।"

সামাজিক কমেডিত যি হাস্যৰস উত্থাপন কৰা হয় সেই হাস্যৰস বুদ্ধি-বৃত্তিৰ ওপৰত ভিত্তি কৰা; শব্দ আৰু বাক্য-প্ৰয়োগৰ কৌশলৰ প্ৰতি নাট্যকাৰে বিশেষ মন দিয়ে। জীৱনৰ গভীৰ দিশ বা মৌলিক কথাবিলাকলৈ এইবিধ কমেডিত নাট্যকাৰে সোমাবলৈ ইচ্ছা নকৰে।

ৰোমাণ্টিক কমেডিত আবেগৰ প্ৰাধান্য বেছি। অৱশ্যে এই আবেগ ঘটনা আৰু চৰিত্ৰৰ মাজেদিহে প্ৰকাশ পায়। ইয়াত যি হাস্যৰস উত্থাপন কৰা হয় সি সূক্ষ্ম, অনুভূতিসম্পন্ন, ইয়াত শব্দ আৰু বাক্যৰ ক্ৰিয়াকৌশলে প্ৰাধান্য নেপায়, ৰোমাণ্টিক কমেডিৰ পৰিবেশ

প্রায়েই প্রাকৃতিক বাজ্যত সন্নিবেশ কবা হয়। উদাহবণ স্বৰূপে ছেক্সপীয়েবৰ 'মিড্‌ছামাব নাইট্‌ ড্রীম'ৰ্‌ ঘটনা এথেন্সৰ আৰু এথেন্সৰ ওচবৰ প্রাকৃতিক পৰিবেশৰ মাজত আৰম্ভ হৈছে। এথেন্সৰ বাজপ্রাসাদৰ কোঠা এটাত বহি এথেন্সৰ বাজকুমাৰ থেছিয়াছে বোমান্টিক পৰিবেশত মতা সংলাপৰে নাটকৰ পাতনি মেলিছে—

Now, fair Hippolyta our nuptial hour
Draws on space, foür days bring in another moon.

বোমান্টিক কমেডিক অধ্যাপক নিকলে ব্যঙ্গাত্মক কমেডিও (comedy of humour) বুলিছে। প্রাকৃতিক পৰিবেশৰ উপৰিও এই কমেডিত কাহিনী আগবাঢ়ে নায়ক-নায়িকাৰ প্রেম-প্রীতিৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি, নায়ক-নায়িকাৰ প্রণয়ৰ সূচনা, প্রণয়ৰ সঙ্কট আৰু অৱশেষত সকলো সঙ্কটৰ পৰা মুক্তি লাভ আৰু পৰিতৃপ্তিৰ মিলন নাটকৰ উপসংহাৰ—এই স্তৰবিলাকে সাধাৰণতে এই শ্রেণীৰ কমেডিত থাকে।[১]

বোমান্টিক কমেডিবিলাকত চৰিত্র অঙ্কন কৰোঁতে বা ঘটনা বিন্যাস কৰোঁতে সাদৃশ্য বৈসাদৃশ্যৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিয়া হয়। উদাহৰণ স্বৰূপে, 'মার্চেন্ট অব্‌ ভেনিচ্‌'ত পৰ্চিয়া আৰু বেচানিয়ৰ প্রেমৰ কাহিনীৰ লগত গ্রেছিয়ানো আৰু নেৰিচাৰ প্রেমৰ কাহিনী সংযোগ কৰা হৈছে। আঙঠি দিয়া কথাটো পৰ্চিয়া আৰু বেচানিয় আৰু গ্রেছিয়ানো নেৰিচা দুয়োযোৰা দম্পতিৰ ক্ষেত্রতেই দিয়া হৈছে। এই নাটকত জেচিকা-লৰেঞ্জোৰ প্রেমৰ কাহিনী সংযোগ কৰা হৈছে; ল'বাৰ বেশত ইহুদী ছাইলকৰ ছোৱালী জেচিকা তেওঁৰ খৃষ্টান প্রেমিক লৰেঞ্জৰ লগত শোভাযাত্রা এটাৰ সুবিধাত পলাই গ'ল।

ব্যঙ্গাত্মক কমেডিত ব্যঙ্গ বিদ্রূপৰ প্রভাৱ বেছি। ব্যঙ্গাত্মক কমেডিৰ উদ্দেশ্য হ'ল সমাজৰ দুর্নীতি দমন, মানুহৰ চৰিত্র সংশোধন

১ নাটকের কথা—কমেডি

কৰা ; ইয়াকে কৰিবলৈ যাওঁতে নাট্যকাৰসকলে এনে নাটকত নানান ধৰণৰ সামাজিক ব্যভিচাৰ অধঃপতন আদিৰ কথা দাঙি ধৰি নাটকখন নীতিমূলক কৰি পেলায়। এই নাটক উদ্দেশ্যধৰ্মী হোৱাৰ কাৰণে নাট্যকাৰে নাটকৰ শেষত দোষী চৰিত্ৰৰ ওপৰত শাস্তি বিধান কৰে। ইংৰাজ লিখক বেন্ জনছনৰ কমেডি তিনিখন 'Volpone or the Fox' ; 'Epicoene or the Silent Woman' আৰু 'Alchemist' এনে ধৰণৰ কমেডি বুলি ক'ব পাৰি। এই কমেডি কিখনত তীব্ৰ ব্যঙ্গ আছে, মানুহৰ প্ৰবঞ্চনা, জঘন্য আচৰণ, অতিৰিক্ত অৰ্থলোভ ইত্যাদি জনছনে এই কমেডিৰ ভিতৰেদি দেখুৱাই সেই দোষবিলাকৰ শাস্তি বিচাৰিছে।[১০] এই শাস্তি বিচাৰিবলৈ যাওঁতে নাট্যকাৰে অসহিষ্ণু মনোভাব গ্ৰহণ কৰি দোষীৰ ওপৰত বহুত বিদ্ৰূপবাণ নিক্ষেপ কৰে ; এনে কৰোঁতে হাস্যৰসৰ প্ৰকাশত বাধাও আহি পৰে।

হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ 'কানীয়া-কীৰ্ত্তন'খনক প্ৰহসন বুলি কোৱা হৈছে যদিও ইয়াক প্ৰকৃততে ব্যঙ্গাত্মক কমেডি বুলি কব পাৰি। 'কানীয়া-কীৰ্ত্তন'ত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাই কানিৰ অপকাৰিতাৰ উপৰিও গোসাঁই মহন্তৰ ধৰ্মৰ নামত ব্যভিচাৰ, অসমীয়া পিয়দাই হিন্দুস্তানী মাত মাতি মই-বৰ দেখুৱা কথা আদি দেখুৱাই অসমীয়া সমাজৰ অধঃপতনৰ ৰূপ দাঙি ধৰিছে।[১১] নাটকখনত দোষী চৰিত্ৰৰ ওপৰত শাস্তি বিহা হিচাপে ভত্ৰেশ্বৰ মৌজাদাৰৰ পুতেক কীৰ্তিকান্তক কানিৰ গৰাহত পেলাই মিছা সাক্ষী কোৱাৰ ফলত জেলত দিয়াইছে আৰু গ্ৰহণীবোগত জেলৰ হাস্পতালতে প্ৰাণ হেৰুৱায়। বেয়া চৰিত্ৰৰ পতন হোৱাত ট্ৰেজেডি নাটকৰ কাৰুণ্য ইয়াত নাই ; আছে মাথোন তীব্ৰ ব্যঙ্গৰে শুধৰণিৰ মনোভাবহে। এবিষ্টটলে ব্যঙ্গাত্মক কমেডিৰ ক্ষেত্ৰত ব্যক্তিগত ব্যঙ্গাত্মক কমেডিৰ কথাহে যদিও উল্লেখ কৰিছে, সমাজগত ব্যঙ্গাত্মক কমেডি গ্ৰীচ দেশত

১০ *A Short History of English Drama* —Ifor Evans

প্ৰচলিত আছিল। এৰিষ্টফেনিচৰ লিখনিত এনে কমেডিৰ উল্লেখ আছে।

প্ৰহসন হ'ল পুৰামাত্ৰাই হাস্যৰসৰ নাটক। ইয়াতে যি হাস্যৰস সৃষ্টি কৰা হয় সেই হাস্যৰস সম্পূৰ্ণৰূপে নিৰ্ভৰ কৰে ঘটনা আৰু পৰিস্থিতিৰ ওপৰত; চৰিত্ৰৰ বা সংলাপৰ ওপৰত গুৰুত্ব ইয়াত দিয়া নহয়। এনে নাটকত এনে একোটি পৰিস্থিতি সৃষ্টি কৰা হয় যে সেই পৰিস্থিতি অতি আকস্মিক আৰু অতিৰঞ্জিত। এনে পৰিস্থিতি দৰ্শকক হাঁহিৰ সমল যোগায়—যেন কেৱল হাঁহিবলৈকে নাট্যকাৰে এই নাটক ৰচনা কৰে। ইয়াৰ হাস্যৰস উচ্চখৰণৰ নহয়। আতিশয্যপূৰ্ণ পৰিবেশবিলাকত দৈহিক কাৰ্য্য-কলাপে মানুহক হঁহুৱায়। সেইকাৰণে অধ্যাপক নিকলে এইবিধ কমেডিৰ বিষয়ে কওঁতে কৈছে যে এনে নাটকত যি আনন্দ পোৱা যায় সেই আনন্দ নাটকৰ সাধাৰণ বাতাবৰণৰ লগত চৰিত্ৰ জড়িত হোৱা পৰিস্থিতিৰ ভাবধাৰাৰ নহয়—পৰিস্থিতিৰ শাৰীৰিক বৈশিষ্ট্যহে।[১২]

প্ৰসহন সম্পৰ্কে ডাঃ সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই লিখিছে—"প্ৰহসনৰ নাটকীয় দ্বন্দ্ব বা সংঘাত উপকৰা। গতিকে সেই বিৰোধ ব্যাপক আৰু গভীৰ নহয়। আমি প্ৰহসনৰ বিষয়বস্তুত এটা সুশৃঙ্খলিত আৰু সুসংবদ্ধ গাঁথনি নেপাওঁ। ঘটনা-পৰম্পৰাৰ মাজত কাৰ্য্য-কাৰণ সম্পৰ্কৰ ঠাইত কিছুমান অসংলগ্ন বা অতি ক্ষীণ সম্পৰ্ক থকা পৰিস্থিতিৰ সমাৱেশ দেখা পাই। প্ৰহসনৰ চৰিত্ৰ পৰিস্থিতিৰ দাস।"..... ইয়াত সন্নিবিষ্ট হোৱা বিষয় আৰু পৰিস্থিতিৰ অন্তৰালত

---

১১ অসমীয়া নাট্য সাহিত্য—ডঃ সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা।

১২ The amusement that is extracted from them depends not upon what we call the idea of the situation on its connection with the characters and with general atmosphere of the play, but upon the physical characteristics of the situation itself. —Nicoll

কোনো তথ্য বা সমস্যাৰ আভাস পোৱা নেযায়। জীৱন, জগত আৰু সমাজ সম্পৰ্কে কোনো বিশেষ দৃষ্টি বা সমীক্ষা নেথাকে, ঘটনা পৰিস্থিতিৰ অন্তৰ্নিহিত মূল্য নাই।......গভীৰ অৰ্থব্যঞ্জক নোহোৱাৰ কাৰণেই প্ৰহসনে ঘটনাৰ বৈচিত্ৰ্য, অস্বাভাৱিকতা আৰু অসাধাৰণত্বৰ দ্বাৰা দৰ্শকৰ মন আকৰ্ষণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে।[১৩]

প্ৰহসন সংস্কৃত নাটকৰো এবিধ প্ৰকাৰ। সংস্কৃত প্ৰহসনত ধূৰ্ত্তলোকৰ আচৰণ আৰু নানা অৱস্থাৰ শ্লেষাত্মক চৰিত্ৰৰ চিত্ৰণ কৰা হয়। নায়ক অধম প্ৰকৃতিৰ আৰু বৰ্ণনীয় ইতিবৃত্ত কবি-কল্পিত। ইয়াৰ স্থায়ীৰস হাস্য। সংস্কৃত আলঙ্কাৰিকৰ মতে—'হাস্যোদ্দীপক কাব্যন্ত প্ৰহসনমিতি স্মৃতম্।" সংস্কৃত আলঙ্কাৰিক-সকলে চৰিত্ৰৰ ভাগ অনুযায়ী প্ৰহসনৰ তিনিটা ভাগ কৰিছে—যেনে শুদ্ধ প্ৰহসন, সংকীৰ্ণ প্ৰহসন, বিকৃত প্ৰহসন। ভৰত মুনিয়ে তেওঁৰ নাট্যশাস্ত্ৰত বিকৃত প্ৰহসনৰ বেলেগে উল্লেখ কৰা নাই; এই প্ৰহসন সংকীৰ্ণ প্ৰহসনৰ ভিতৰতে পৰে।

ইংৰাজী সাহিত্যত চেৰিদনৰ 'The Scheming Lieutenent', অস্কাৰ ওৱাইল্ডৰ 'The Importance of Being Earnest' প্ৰহসন জাতীয় নাটক।

অসমীয়া সাহিত্যত প্ৰহসন জাতীয় নাটক ভালেখিনি আছে। বেজবৰুৱা, গোঁহাইবৰুৱা আদি লিখকসকলেই প্ৰহসন জাতীয় নাটকৰ আৰম্ভণি কৰে। এই প্ৰহসন জাতীয় নাটকবিলাকত পৰিস্থিতিৰ আতিশয্য আৰু চৰিত্ৰৰ আতিশয্যই হাস্যৰসৰ সমল যোগায়। উদাহৰণস্বৰূপে বেজবৰুৱাৰ 'পাচনি' নাটকত অতিথিৰ প্ৰতি বিমুখ হোৱা পাচনিৰ ঘৈণীয়েকে অতিথিক খুৱাবলৈ মেকুৰী বান্ধিবলৈ খোজাৰ ভাও জোৰা, পাচনিয়ে ঢেকীঠোৰা দিবলৈ অতিথিৰ পিছে পিছে লৰমৰা আদি পৰিস্থিতিত অতি-

১৩ নাট্যসাহিত্য—ডঃ সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা।

১৪ সাহিত্য দৰ্পণ—বিশ্বনাথ কবিৰাজ।

বঞ্জিকতা আৰু অস্বাভাৱিকতা আছে। এই অস্বাভাৱিকতা আৰু অতিৰঞ্জিকতাই এই নাটকত হাঁহিৰ সমল যোগাইছে। 'নোমল', 'চিকৰপতি নিকৰপতি' আদি প্ৰহসনো এনে ধৰণৰেই। মিত্ৰদেৱ মহন্তৰ 'কুকুৰীকণাৰ আঠমঙ্গলা', 'বিয়া বিপৰ্য্যয়' আদি এনে ধৰণৰ প্ৰহসন। 'কুকুৰীকণাৰ আঠমঙ্গলা'ত কুকুৰীকণাই আঠ-মঙ্গলা খাবলৈ যাওঁতে সৃষ্টি হোৱা পৰিস্থিতি কিছুমান অতি-ৰঞ্জিতকৈ দাঙি ধৰা হৈছে। কুকুৰীকণাৰ সাজ-পাৰতো অস্বা-ভাৱিকতা দিয়া হৈছে। অতিৰঞ্জিকতা আৰু অস্বাভাৱিকতাই এই প্ৰহসনত হাঁহিৰ সমল যোগাইছে।

যিবিলাক কমেডিত সাধাৰণতে তুমুল ষড়যন্ত্ৰ হয় তাকে চক্ৰান্ত-মূলক কমেডি বোলে। এই কমেডিবিলাকত ছদ্মবেশ আদিৰ দ্বাৰা কাহিনীত জটিলতাৰ সৃষ্টি কৰা হয়। উদাহৰণস্বৰূপে ড্ৰাইডনৰ 'The Spanish Faire.'

যিবিলাক কমেডিত সংলাপৰ গুৰুত্ব বেছি আৰু সেই অনুপাতে নাটকীয় সংঘাত আৰু ঘটনাৰ সমাবেশ কম, তাকে সংলাপমূলক কমেডি বোলে। উদাহৰণস্বৰূপে ছেক্সপীয়েৰৰ 'As You Like It.'

ক্লাছিছিজ্‌ম্ আৰু ক্লাছিকেল সাহিত্যৰ পটভূমি

ক্লাছিকেল সাহিত্য বুলিলে সাধাৰণতে পৌৰাণিক সাহিত্যকে বুজায়। কিন্তু, পৌৰাণিক সাহিত্য বুলি যদিও ইয়াক কোৱা হয়, প্ৰকৃততে পৌৰাণিক শব্দটোৱে সম্পূৰ্ণ অৰ্থত ক্লাছিকেল শব্দক প্ৰতিনিধিত্ব কৰিব নোৱাৰে। শিয়াল আৰু বগলীৰ সাধু পৌৰাণিক কিন্তু ক্লাছিকেল নহয়। গতিকে ক্লাছিকেল শব্দ সেই ৰূপতেই ব্যৱহাৰ কৰিলেহে ইয়াৰ প্ৰকৃত অৰ্থ পোৱা যাব। ক্লাছিকেল সাহিত্য সৰ্বৰুচিসম্পন্ন আৰু কালজয়ী। ইয়াৰ লিখনি সাধাৰণতেই উচ্চ স্তৰৰ। যিবোৰ প্ৰকৃততে ক্লাছিকেল সাহিত্য সেইবিলাক প্ৰত্যেক যুগে যুগে সাৰ্বজনীন ভাৱধাৰা লৈ সমানেই সমাদৰ পাই আহিছে। ৰামায়ণ, মহাভাৰত, ইলিয়াড, ওডিচি, ডান্টেৰ ডিভাইন কমেডি, ছেক্সপীয়েৰৰ ট্ৰেজিডি নাটকসমূহ এনে ক্লাছিকেল সাহিত্যৰ ভিতৰুৱা। প্ৰাচীন সাহিত্যবিলাকত বিশেষকৈ মহাকাব্য, গ্ৰীক ট্ৰেজেডি আদিও সাৰ্বজনীনতা আৰু প্ৰাচীনতাৰ উপৰিও কিছুমান ধৰা-বন্ধা নীতি নিয়ম মানি লিখা হয়; যেনে মহাকাব্যত সৰ্গ বিভাগ, ট্ৰেজেডিত নায়কৰ, মহান ব্যক্তি জীৱনত কৰা ভুলৰ কাৰণে মৃত্যুৰে প্ৰায়শ্চিত্ত হোৱা ইত্যাদি। ইয়াৰ উপৰিও, নাটকৰ চৰিত্ৰ অঙ্কণ আৰু ৰচনা-শৈলীতো ক্লাছিকেল-পন্থীসকলে নীতি-নিয়ম বান্ধি দিছিল। উদাহৰণস্বৰূপে, নাটকীয় ঐক্য, পঞ্চসন্ধি আদিৰ ব্যৱহাৰ নাটকীয় ৰীতি-নীতিৰ ভিতৰুৱা আছিল। এৰিষ্টটলৰ 'পয়েটিক্‌ছ' গ্ৰন্থই নাট্যকাৰসকলৰ প্ৰতি নিৰ্দেশনামা আছিল। সংস্কৃত নাটকৰ চৰিত্ৰ অঙ্কনৰ ক্ষেত্ৰত ভাগ আছিল—যেনে উৎসৃষ্টাঙ্কৰ নায়ক সাধাৰণ মানুহ, প্ৰকৰণৰ নায়ক ব্ৰাহ্মণ, মন্ত্ৰী, বণিক বা পুৰোহিত। আকৌ এইসকল নায়ক

থাকিলে বেশ্যা নায়িকা হ'ব নোৱাৰে, ইত্যাদি। ক্লাছিকেল সংস্কৃত নাটক এনেদৰে নিয়ম মানি লিখা হলেও মাজে মাজে নিয়ম ভঙ্গৰো উদাহৰণ আছে। 'মৃচ্ছকটিকা'ই তাৰ সাক্ষী, এইখন প্ৰকৰণত নায়ক ব্ৰাহ্মণ আৰু নায়িকা বেশ্যা।

ক্লাছিকেল সাহিত্য সংযত আৰু শৃংখলিত সাহিত্য। সংযত ক্লাছিক সাহিত্য, শিল্প, ভাস্কৰ্য্যই মানুহ আৰু সমাজৰ কঠোৰ নিয়ম-বন্ধনৰ বোধদান কৰে। সংযত পৰিবেশৰ লগতে এই সাহিত্যত পৰিমিতি বোধ বিশেষভাৱে জড়িত। কোনো ক্ষেত্ৰতেই এনে সাহিত্যই নিৰ্দ্ধাৰিত নীতি-নিয়ম পাৰ হৈ নগৈছিল। সেইহে মানুহৰ আবেগ, অনুভূতিক সংযতভাৱে এনে সাহিত্যই প্ৰকাশ কৰিছিল। কোনো ক্ষেত্ৰতেই বাধাহীন কল্পনা, আবেগ-অনুভূতিক মুক্তৰূপে বিচৰণ কৰিবলৈ নিদিছিল। ক্লাছিকেল লিখকসকলে ভাবে যে আবেগ অনুভূতিক সংযত কৰি ৰাখিব পৰাটোৱেই প্ৰকৃত মনুষ্যত্ব। এইসকল সাহিত্যিকে সদায়েই নিজৰ আদৰ্শ আৰু লক্ষ্য ঠিক ৰাখি সাহিত্যই নিৰ্দিষ্ট কৰা সংস্কাৰ ভিতৰেদি মানৱ প্ৰকৃতি অনুসৰণ কৰিছিল।

ক্লাছিকেল সাহিত্য সদায়েই পোনপটীয়া। কোনো কবিতা বা অন্য লিখনিয়ে সমস্ত উপাদানৰ আভাস সম্পূৰ্ণৰূপে দিব পাৰে। ৰচনা-ৰীতি সৰল আৰু পোনপটীয়া হোৱাৰ কাৰণে ৰচনাৰ বিষয়-বস্তু কল্পনাৰ অন্তৰালত, ধ্বনি, ব্যঞ্জনা আদিয়ে লুকুৱাই নথয়। ক্লাছিকেল সাহিত্যত উত্তেজনা নাই, সংযমহীনতা নাই আৰু ভাৱৰ অগভীৰতা নাই। ৰচনা-শৈলীৰ কঠোৰ শাসনৰ মাজত ভাব-কল্পনা সকলো নিয়ন্ত্ৰিত হৈ পৰে। সাংকেতিকতাৰ পৰিবৰ্তে এইসকল কবিয়ে বছা বছা শব্দৰ ওপৰতে জোৰ দিয়ে যাতে সেই শব্দই সহজতেই অৰ্থ প্ৰকাশ কৰিব পাৰে। ৰীতি, শব্দ নিৰ্বাচন, ভাষা, অলঙ্কাৰ আদিৰ ক্ষেত্ৰত এই সাহিত্যিকসকলে অগ্ৰগামী আদি কবিসকলক অনুকৰণ কৰিছিল। সেইকাৰণেই বৰ্ণনা আদিৰ

ক্ষেত্রত প্রায় একে কথাকেই কাব্যত পাওঁ। সদায়েই পূর্বাপৰ চলি অহা ধাৰণাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি উপমা আদি দিয়া হয়। উদাহৰণস্বৰূপে নাকৰ সৌন্দৰ্য্যৰ বৰ্ণনা দিবলৈ যাওঁতে প্ৰাচীন অসমীয়া কবিয়ে 'নাসা তিলফুল' বুলিয়েই কৈ গৈছে, আকৌ সেইদৰে চকুৰ বৰ্ণনা দিবলৈ 'নয়নপঙ্কজ' বা 'হৰিণী-নয়না' বুলি কৈছে। আধুনিক কবিসকলৰ দৰে সুন্দৰী নাৰীৰ চকুক বিভিন্ন ৰূপেৰে চোৱা নাই।

ক্লাছিকেল সাহিত্য সমাজৰ ৰীতি-নীতিৰ ওপৰতে গঢ় লয়। সমাজ বোলোঁতে সকলো মানুহে স্বীকৃতি দিয়া এখন পুৰণি সমাজহে। সেয়ে হাৰফৰ্ডে কৈছে, "Classical art has more of traditional, communal, national elements already recognised by mass of men." সমাজত বিপ্লৱ সৃষ্টি কৰি, সমাজৰ ৰীতি-নীতিক আমূল পৰিবৰ্ত্তন কৰাৰ উদ্দেশ্য ক্লাছিকেল সাহিত্যিকসকলৰ নাই। তেওঁলোক সংস্কাৰপন্থী। ব্যঙ্গ-বিদ্ৰূপৰ যোগেদি তেওঁলোকে বেয়া পোৱা সমাজ-ব্যৱস্থাবিলাকক ধীৰে ধীৰে পৰিবৰ্ত্তন কৰি লয়। গতিকে দেখা যায়, সমাজ-মনৰ বিভিন্ন ভাবধাৰা—যেনে ধাৰ্মিক, নৈতিক, সামাজিক সংহতি ক্লাছিকেল সাহিত্যই গ্ৰহণ কৰে। জ্ঞান আৰু কৰ্মৰ সাধনা হ'ল ক্লাছিকেল সাহিত্যৰ মূল নীতি।

এই সাহিত্যই যুক্তি বিচাৰ আদিৰ দ্বাৰা সাহিত্যৰ মূল্যাঙ্কন কৰে। ক্লাছিকেলপন্থীসকলে ভাবে যে সমাজৰ সকলো মানুহৰ বিচাৰ শক্তিয়েই সমাজ-মনৰ ঐক্যবোধভাৱে প্ৰকাশ পায় আৰু ইয়াকেই যুক্তি বিচাৰ আদিৰ মাপকাঠীৰে জুখি সাহিত্যিকসকলে প্ৰকাশ কৰে। কবিৰ লিখনিৰ পিছত থাকে সমাজ সহায়ক শক্তি। সেই শক্তিৰ নিজৰ ৰূপ উত্তাল নহয়, গভীৰ। বিখ্যাত ক্লাছিকেল লিখকসকলৰ সাৰ্বজনীন লিখনি সৃষ্টিৰ গুৰি কথা হ'ল এয়ে। যুগ, সমাজ, সকলোকে সামৰি লব নোৱাৰাহৈছেন, হোমাৰ,

বাল্মীকি, ডাণ্টে আদি কবিসকলৰ লিখনিয়ে অমৰত্ব দাবী কৰিব নোৱাৰিলেহেঁতেন।

ক্লাছিকেল সাহিত্যৰ অন্য এক লক্ষণ হ'ল ইয়াত লিখকৰ ব্যক্তিত্বৰ স্থান নাই। ব্যক্তিত্বৰ সকলো কথা সমাজ-চেতনাৰ অন্তৰালত লুকাই পৰি তাৰ মাজেদিয়েই প্ৰকাশ পায়। সেই কাৰণেই হাৰ্বাট গ্ৰীয়াৰছনে তেওঁৰ 'এছেজ এণ্ড এড্ৰেছ'ত লিখিছে—"The work of the classical artist is to give individual expression and beauty of form to a body of common sentiments and thoughts which he shares with his audience, thoughts and views which have for his generation the validity of universal truth. Any tendency to eccentricity is checked by social consciousness."

প্ৰকৃতি সম্পৰ্কেও ক্লাছিকেল লিখকসকলৰ ধ্যান-ধাৰণা বেলেগ আছিল। তেওঁলোকে প্ৰকৃতিৰ বিভিন্ন দৃশ্য দেখি মোহ গৈছিল সঁচা; কিন্তু মোহ আছিল বাহ্যিক ধৰণৰ। ৰোমাণ্টিক কবিসকলে প্ৰকৃতিৰ সনাতন আত্মাৰ লগত নিজৰ আত্মা বিলীন কৰি দিব বিচাৰিছিল। বাহ্যিক সৌন্দৰ্য্যৰ লগে লগে প্ৰকৃতিৰ আভ্যন্তৰীণ সৌন্দৰ্য্যই তেওঁলোকক মোহিত কৰিছিল আৰু আহ্বান জনাইছিল। মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱৰ কাৰণে প্ৰকৃতি হ'ল—

সুবৰ্ণ কমল   শ্বেত উৎপল
ফুলি ফুলি আছে ৰঙ্গি,
শোভে চক্ৰবাক   ৰাজহংসজাক
মৃণাল ভুঞ্জে উভঙ্গি।

আৰু গণেশ গগৈৰ কবিতাত—

নিলাজী বনৰ চিকুণ কুঁহিতো
প্ৰেমৰ সুৰভি বিচাৰি পায়,
কাৰ চাপিলেই আজলী বালাৰ
লাজতেই লাজুকী মৰহি যায়।

সংস্কৃত সাহিত্য ক্লাছিকেল সাহিত্য। কিন্তু এই সংস্কৃত সাহিত্যতে প্ৰকৃতিৰ বাহ্যিক দৃষ্টিৰ উপৰিও আভ্যন্তৰীণ দৃষ্টিৰ প্ৰতিও নিৰীক্ষণ কৰা হৈছিল। ভৱভূতি, কালিদাস আদিয়ে তেওঁলোকৰ নাটকসমূহত প্ৰকৃতিৰ যি বৰ্ণনা দিছে সি অকল বাহিৰৰ ৰং-ৰূপেই নহয়; আভ্যন্তৰীণ অনুভূতি প্ৰকাশৰো আহিলা। এই প্ৰসঙ্গত, কবিগুৰু ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰৰ 'প্ৰাচীন সাহিত্য'ৰপৰা উদ্ধৃতি দিলেই কথাটো বুজাত সহজ হ'ব—"অভিজ্ঞান শকুন্তলা নাটকে অনসূয়া প্রিয়ংবদা যেমন, কণ্ব যেমন, দুষ্মন্ত যেমন, তপোবন প্রকৃতিও তেমনি একজন বিশেষ পাত্র। এই মূক প্রকৃতিকে কোনো নাটকের ভিতরে যে এমন প্রধান এমন অত্যাবশ্যক স্থান দেওয়া যাইতে পারে তাহা বোধ করি সংস্কৃত সাহিত্য ছাড়া আর কোথাও দেখা যায় না। প্রকৃতিকে মানুষ করিয়া তুলিয়া তাহার মুখে কথাবার্তা বসাইয়া রূপক নাট্য রচিত হইতে পারে; কিন্তু প্রকৃতিকে প্রকৃত রাখিয়া তাহাকে এমন সজীব, এমন প্রত্যক্ষ, এমন ব্যাপক, এমন অন্তরঙ্গ করিয়া তোলা, তাহার দ্বারা নাটকের কার্য্য সাধন করাইয়া লওয়া, এ-তো অন্যত্র দেখি নাই।"

'অভিজ্ঞান শকুন্তলম্'ত কণ্ব মুনিৰ আশ্ৰমৰ প্ৰত্যেকটো প্ৰকৃতিৰ অৱদানৰ লগত শকুন্তলাৰ যেন মানৱীয় সম্বন্ধ। সেই-কাৰণেই বিদায়-বেলাত তৰু-লতা, মৃগ-পক্ষী সকলোৰেপৰাই শকুন্তলাই বিদায় লৈছে। কালিদাসৰ ৰঘুবংশত ৰামে সীতাক উদ্ধাৰ কৰি, অগ্নি-পৰীক্ষাৰ পাছত যেতিয়া অযোধ্যালৈ পুষ্পক ৰথত ঘূৰি আহিছে তেতিয়া দক্ষিণ ভাৰত মহাসাগৰৰ আকাশত নিৰলে ৰামে সীতাক কৈছে—

ৎং ৰক্ষসা ভীৰু যতো অপনীতা
তং মাৰ্গমেতাঃ কৃপয়া লতা মে।
আদৰ্শন বক্তুম্ শক্নুবত্যঃ
শাখাভিৰাবৰ্জিত পল্লবাভিঃ।

"হে ভীৰু! ৰাক্ষসে (ৰাৱণে) তোমাক যি পথে লৈ গৈছিল কথাৰে প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰিলেও এই লতাবিলাকে কৃপাপূৰ্বক অৱনত পল্লৱযুক্ত শাখাৰে মোক সেই পথ দেখুৱাই দিছিল।"

কালিদাস, ভৱভূতি আদি কবিসকলে প্ৰকৃতিৰ লগত মানুহৰ আত্মীয় সম্পৰ্ক গঢ়ি তোলাৰ আদৰ্শ গ্ৰহণ কৰিছিল প্ৰাচীন ঋষি-মুনিসকলৰপৰা। ভাৰতীয় ঋষিসকলে উপলব্ধি কৰিছিল যে জগতৰ সকলো বস্তুৰ অন্তৰত চৈতন্যশক্তি বিদ্যমান। মানুহৰ দৰে সেইবিলাকেও সুখ-দুখ অনুভৱ কৰিব পাৰে। মুঠতে সংস্কৃত সাহিত্যত ক্লাছিকেল আৰু ৰোমাণ্টিক দুয়োটা দৃষ্টিভঙ্গী পোৱা যায়।

ইউৰোপত ক্লাছিকেল সাহিত্য বুলিলে বিশেষকৈ গ্ৰীক সাহিত্যকে বুজায়। কিছুমান ৰীতি-নীতিৰ মেৰ-পাকত, এথেন্সক কেন্দ্ৰ কৰি যি সাহিত্য গঢ়ি উঠিছিল সেয়ে ক্লাছিকেল সাহিত্য। গ্ৰীক ক্লাছিকেল সাহিত্যই সমাজৰ ৰীতি-নীতি মানি সমাজে বিচৰা কথা দিছিল। সেইকাৰণে সমাজ আৰু সাহিত্যিকৰ সম্বন্ধ অতি মধুৰ আছিল। এখন মাৰ্জিত, সুস্থ সমাজৰ আদৰ্শ আগত ৰাখি সাহিত্যিকসকলে লিখনি ধৰিছিল। জাতীয় ঐতিহ্য আৰু সংস্কৃতি ৰক্ষা কৰাটো সাহিত্যিকসকলে তেওঁলোকৰ জীৱনৰ মহান কৰ্ত্তব্য বুলি ভাবিছিল। গ্ৰীক সভ্যতাৰ পাছত যেতিয়া ৰোমান সভ্যতাৰ জাগৰণ হয় তেতিয়া ৰোমানসকলেও একে আদৰ্শকে লৈছিল। গ্ৰীক দেশৰ মহাকবি হোমাৰৰ আদৰ্শই ৰোমান কবি-সাহিত্যিক-সকলক অনুপ্ৰাণিত কৰিছিল। ৰোমানসকলৰ জাতীয় ভাব অতি প্ৰবল আছিল। সেইকাৰণে তেওঁলোকে এটি শক্তিশালী জাতি গঢ়ি তুলিবলৈ যত্ন কৰিছিল। ৰোমান সম্ৰাট অগাষ্টাচৰ সময়ত ৰোমান সাহিত্যই বিকাশৰ চূড়ান্ত শিখৰত উঠে। এই সময়তেই ভাৰ্জিল, হোৰেচ আদিয়ে কবিয়ে গ্ৰীক আদৰ্শত মহান সাহিত্য সৃষ্টি কৰাত লাগিছিল। গ্ৰীক আৰু ৰোমান দুয়ো সাহিত্যই

পৃথিৱীত উচ্চ পৰ্য্যায়ৰ সাহিত্য হিচাপে স্বীকৃতি লাভ কৰিছিল। এয়ে ক্লাছিকেল সাহিত্যৰ মূল ভেটি।

অষ্টাদশ শতিকা হ'ল সম্পূৰ্ণৰূপে ক্লাছিকেল সাহিত্যৰ যুগ। এই যুগতেই যুক্তিবাদ, ৰীতি-নীতি ইত্যাদিৰ ভিতৰতে ইংৰাজী সাহিত্য গঢ় লৈছিল। মূলতঃ ফৰাচী সাহিত্যৰ প্ৰভাৱ পৰি ইংৰাজী ক্লাছিকেল সাহিত্যই নিজস্ব ৰূপ প্ৰদৰ্শন কৰিব পৰা নাছিল। ফৰাচী ভাষাৰ মাধ্যমেৰে গ্ৰীক লেটিন সাহিত্যৰ যি সম্ভাৰ পাইছিল সেই সম্ভাৰ ইংৰাজী সাহিত্যলৈ আনিবলৈ এই যুগৰ সাহিত্যিকসকলে, যত্ন কৰিছিল। ফলত, ক্লাছিকেল যুগত এটা অনুকৰণধৰ্মী সাহিত্য গঢ়ি উঠিছিল। যদিও গ্ৰীক সাহিত্যৰেই পৰোক্ষ অনুকৰণ ইংৰাজী সাহিত্যত হৈছিল, প্ৰকৃততে এই অনুকৰণত গ্ৰীক সাহিত্যিকসকলৰ আদৰ্শ ফুটি উঠিছিল। গ্ৰীক সাহিত্যৰ উদ্দেশ্য আছিল জ্ঞান আৰু কৰ্মৰ সাধনাৰে পাৰ্থিব মানুহৰ উৎকৰ্ষ সাধন কৰা। এই উৎকৰ্ষ সাধন কৰিবলৈ যাওঁতে যি সাহিত্য গঢ় লৈছিল সি যুক্তিবাদ, ৰীতি-নীতি আদিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত হৈছিল। ইংলণ্ডৰ অষ্টাদশ শতিকাৰ সাহিত্যিক-সকলে মনুষ্যত্ব সাধনৰ দিশটোতকৈ যুক্তিবাদ, ৰীতি-নীতি ইত্যাদিকে গ্ৰহণ. কৰিলে। ইয়াৰ ফলতঃ অষ্টাদশ শতিকাৰ ইংৰাজী ক্লাছিকেল সাহিত্য নীৰস যুক্তিবাদী সাহিত্যত পৰিণত হ'ল। ৰুচি, যুক্তি, নীতি, উপদেশ ইত্যাদিৰে মহৎ সাহিত্য সৃষ্ট হব নোৱাৰে। অনুভূতিতকৈ এই ক্লাছিকেল সাহিত্যৰ গুৰুত্ব আছিল মগজুতহে। মগজু খোলা কৰা সাহিত্যই অন্তৰ স্পৰ্শ নকৰে। অনুকৰণ প্ৰীতি ইমান বাঢ়িছিল যে ইংৰাজ ক্লাছিকেল লিখক পোপে কৈছিল যে হোমাৰ আৰু প্ৰকৃতি অভিন্ন। হোমাৰক অনুসৰণ কৰিলেই প্ৰকৃতিক অনুসৰণ কৰা হয়।

ইংলণ্ডৰ অষ্টাদশ শতিকাক ৰোমৰ সম্ৰাট অগাষ্টাচৰ যুগৰ লগত তুলনা কৰা হয়, কাৰণ ইংলণ্ডৰ এই যুগৰ লগত অগাষ্টাচৰ

যুগৰ সাহিত্য, সংস্কৃতিৰ সম্বন্ধ আছে। ৰাজনৈতিক ফালৰপৰা ইংলণ্ডৰ এই যুগটো শান্তিৰ যুগ। ইংলণ্ডবাসীয়ে এই কাল-ছোৱাত সাংবিধানিক স্বাধীনতা, ধৰ্মীয় সহ-অৱস্থান ভোগ কৰিবলৈ পাইছিল। গতিকে তেওঁলোকে আত্মসন্তুষ্টিৰ ভাবেৰে নিজৰ কৃতকাৰ্য্যতা উপলব্ধি কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। যুগটো আছিল অভিজাত আৰু মধ্যবিত্ত বুদ্ধিজীৱিৰ। ক্লাছিকেল সাহিত্য সমাজৰ সাহিত্য আছিল যদিও এই সমাজ উচ্চ শ্ৰেণীৰ বিলাসী সমাজহে। গতিকে উচ্চ শ্ৰেণীৰ জয়গান গোৱাই ইংলণ্ডৰ এইযুগৰ প্ৰধান ধৰ্ম আছিল। আমাৰ পৌৰাণিক সাহিত্যিকসকলৰ দৰে ইংলণ্ডৰ ক্লাছিকেল সাহিত্যিকসকলেও ৰজা, ডা. ডাঙৰীয়াৰ সহানুভূতি বিচাৰিছিল; তেওঁলোকৰ নামত লিখনি উছৰ্গা কৰিছিল। ক্লাছিকেল যুগৰ সাহিত্যিকসকলৰ আলোচনা-বিলোচনাৰ থল আছিল কফি হাউচ, ক্লাব ইত্যাদি। এইবোৰ ঠাইতে হোৱা আলাপ-আলোচনাবিলাকেই সাহিত্যৰ ৰুচিৰ মানদণ্ড নিৰূপণ কৰিছিল।

ইংলণ্ডত যদিও ক্লাছিকেল সাহিত্যই প্ৰসাৰতা লাভ কৰিছিল, প্ৰকৃতপক্ষে এই সাহিত্য অনুকৰণধৰ্মীহে। তেওঁলোকে গ্ৰীক লেটিন সাহিত্যৰ সমলৰ সন্তেদ পাইছিল ফৰাচী সাহিত্যৰ যোগেদি। ফৰাচী সাহিত্যিকসকলে নিজৰ ঐতিহ্যক কেন্দ্ৰ কৰি যেনেদৰে ক্লাছিকেল সাহিত্য সৃষ্টি কৰিছিল, ইংলণ্ডৰ সাহিত্যিকসকলে তেনেদৰে কৰিবপৰা নাছিল। তেওঁলোকে গ্ৰীক লেটিন্ সাহিত্যৰ বিষয়-বস্তু নিজৰ সাহিত্যৰ ওপৰত জোৰকৈ জাপি দিছিল। নিজৰ দেশৰ ঐতিহ্যৰ প্ৰতি এই লিখকসকলে সমূলি কাণ দিয়া নাছিল। গ্ৰীক লেটিন্ সাহিত্যৰ অনুবাদ ভুলেই হৈছে নে শুদ্ধই হৈছে তাৰ প্ৰতি তেওঁলোকে মন-কাণ নিদিছিল। ইংলণ্ডৰপৰাই তেওঁলোকে দৃষ্টি ৰাখিছিল ৰোম আৰু পেৰিচত। ৰোম আৰু পেৰিচৰ প্ৰাচীন সাহিত্যৰ প্ৰবল ধুমুহাই ইংৰাজী

সাহিত্যৰ ভেটি কঁপাই তুলিলে। তথাপি পোপ, ড্ৰাইডন আদিৰ চিন্তা আছিল কেনেকৈ সেই দেশীয় সাহিত্য ধুনীয়া ভাষাৰ যোগেদি ধুনীয়াকৈ কব পাৰি। তেওঁলোকে ভাবৰ গুৰুত্বতকৈ গুৰুত্ব দিছিল ভাষাতহে। য'ত ভাবৰ স্বাভাবিকতা নাই সেই সাহিত্যক অকল ভাষাৰ বিলাসিতাই সঞ্জীৱিত কৰিব নোৱাৰে। এই প্ৰাণহীন যুক্তিবাদী সাহিত্যই সেইযুগৰ মানুহক আমুৰাই দিছিল। মানুহে এই আমুৰাই দিয়া সাহিত্যৰ পৰিবৰ্ত্তন বিচাৰিছিল।

ইংলণ্ডৰ ক্লাছিকেল সাহিত্যৰ প্ৰধান লিখকসকল হ'ল পোপ, জনছন, ছুইফ্‌ট্‌, এডিছন্, ষ্টীল ইত্যাদি। তেওঁলোকে ব্যঙ্গাত্মক অনুবাদ আৰু নীতিমূলক ৰচনাৰে সাহিত্যৰ অবিহণা দিছিল। ভাৱ ভাষাৰ বিকৃতি ঘটিলেও পোপে হোমাৰৰ ইলিয়াড, ওডিছি অনুবাদ কৰি গ্ৰীক সাহিত্যৰ প্ৰতি থকা প্ৰীতিভাৱ প্ৰদৰ্শন কৰিছিল। পোপে 'এন এছে অন্ মেন্'ত আৰু 'মৰেল এছেজ'ত দাৰ্শনিক আৰু নৈতিক চিন্তাধাৰাৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিছে। পোপৰ বিশেষ কৃতিত্ব প্ৰকাশ পাইছিল তেওঁৰ ব্যঙ্গ-ৰচনাসমূহত। 'দি ৰেপ অব্ দি লক', 'দি ডানচিয়াৰ্ড', 'ছেটায়াৰ্ছ এণ্ড এপিছলছ্'ত নানান কথাৰ ব্যঙ্গ কৰিছে। পোপৰ ব্যঙ্গাত্মক বাক্যবাণে নিৰ্দিষ্ট লক্ষ্য ভেদ কৰিছিল।

ড্ৰাইডন ৰেষ্টোৰেশ্যন যুগৰ সাহিত্যিক। প্ৰকৃতপক্ষে তেওঁক ইংৰাজী ক্লাছিকেল সাহিত্যৰ জোৰ বাঁত দেখুৱাওঁতা বুলিব পাৰি। তেৰেঁই পোন প্ৰথমতে 'হিৰয়িক্ কাপ-লেট্' ব্যৱহাৰ কৰে। তেওঁ একেধাৰে নাট্যকাৰ, সমালোচক, গদ্যলিখক, অনু-বাদক আৰু ব্যঙ্গ-কবিতা লিখক। ক্লাছিকেল সাহিত্যৰ সমতা, বিশুদ্ধতা আদি গুণ ড্ৰাইডনেই বেছি জনপ্ৰিয় কৰি তোলে। তেওঁৰ 'দি মেডেল', 'মেক ফ্লেকন' আদি উল্লেখযোগ্য ব্যঙ্গ-কবিতা।

ক্লাছিকেল যুগৰ অন্য একজন প্ৰসিদ্ধ লেখক হ'ল ডাঃ জন্‌ছন। ডাঃ জন্‌ছন কবি আৰু সাহিত্য সমালোচক। তেওঁ নীতিবাদ

আৰু ব্যঙ্গাত্মক ভাবধাৰা দুয়োটাকে গ্ৰহণ কৰিছিল। তেওঁ অতিমাত্ৰাই নীতিবাদী আছিল। 'লণ্ডন', 'দি ভেনিটি অব্ হিউমেন উইচেছ্' কবিতাত তেওঁ ফৰাচী ধৰণ-কৰণৰ প্ৰভাৱ, ধনীৰ দম্ভ, লণ্ডনবাসীৰ নৈতিক অধঃপতন, পাণ্ডিত্য, শাসন-ক্ষমতাৰ অপব্যৱহাৰ ইত্যাদি কথা উত্থাপন কৰিছে। বিদ্ৰূপাত্মক বাক্যৰে উপদেশ আদি দি তেওঁ এইবিলাকৰ অৱসান বিচাৰিছে। জনছনৰ লিখা ভাষা শব্দ-ভাৰাক্ৰান্ত আৰু লেটিন ভাৱাযুক্ত। জনছনৰ ৰসজ্ঞানৰ পৰিধি উদাৰ নাছিল, সেয়েহে তেওঁ ক্লাছিকেল শ্ৰেণীৰ বহিৰ্ভূত কোনো লিখকৰ অভ্যস্ত নোহোৱা পদ্ধতি অনুমোদন নকৰিছিল।

ৰোমাণ্টিছিজম্ আৰু ৰোমাণ্টিক কাব্যৰ পটভূমি

দাৰ্শনিক ৰুছোৰ চিন্তাধাৰাই মানুহক ব্যক্তি-চিন্তাৰ সন্ধেদ দিয়ে। তেওঁৰ মতে, "মানুহৰ মৌলিক অনুভূতিবিলাক ভাল; কিয়নো এইবিলাক স্বাভাৱিক। মানুহ বিলাসী, কৃত্ৰিম আৰু বেয়া হৈছে, কিয়নো মানুহে প্ৰকৃতিৰ পবিত্ৰ পৰিৱেশ এৰি আহিছে। এই ব্যাধিগ্ৰস্ত পৰিবেশৰপৰা পৰিত্ৰাণ পাবৰ কাৰণে আমি পৰ্বতে কন্দৰে যাব লাগিব। মুঠতে যুগে যুগে ইতিহাসে সৃষ্টি কৰা মানব সমাজৰ বুনিয়াদ ধ্বংস কৰিব লাগিব। ৰাজনৈতিক অনুষ্ঠানবিলাকৰ অবস্থিতি কিহৰ কাৰণে? কেবল মাথোঁ ধনী মানুহে নিছলাক, সবলে দুৰ্বলক, অত্যাচাৰ কৰিবৰ কাৰণে। শক্তি হ'ল অনিষ্টকাৰী, প্ৰেমেৰে জয় কৰাৰ বাহিৰে কোনো ক্ষেত্ৰতেই বাধ্য-বাধকতা নাই।" ফৰাচী বিপ্লবৰ বিভিন্ন দিশেদি ৰুছোৰ এই চিন্তাধাৰাবিলাকেই প্ৰকাশ পাইছিল।

ৰুছোৰ লিখনিয়ে ফৰাচী সাহিত্যত নতুনত্বৰ সৃষ্টি কৰিলে। তেওঁৰ লিখাৰ ৰীতি আৰু মানসিক ভাবধাৰাই সাহিত্যত নতুন পৰিবেশ গঢ়ি তুলিলে যাক ৰোমাণ্টিক আন্দোলন নামেৰে অভিহিত কৰিব পাৰি। ৰুছোৱে যদিও সাহিত্যত ৰোমাণ্টিক ভাবধাৰাৰ সৃষ্টি কৰিলে তথাপি তেওঁৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বী ক্লাছিকেল সাহিত্য নাছিল; প্ৰতিদ্বন্দ্বী আছিল সমাজখনহে। সেই কাৰণেই স্কট্ জেমছে তেওঁৰ 'দি মেকিং অব্ লিটাৰেচাৰ'ত লিখিছে— "ৰুছোৱে সাহিত্যক প্ৰত্যাহ্বান জনোৱা নাছিল; প্ৰত্যাহ্বান জনাইছিল সমাজকহে, তেওঁৰ জীৱন আৰু লিখনি ক্লাছিকেল

সাহিত্যৰ প্ৰতিবাদ নাছিল। প্ৰতিবাদ আছিল একেদৰে চলা পৃথিৱীৰ ব্যৱস্থাৰ হে। তেওঁ শিল্পীৰ স্বাধীনতা বিচৰা নাছিল; স্বাধীনতা বিচাৰিছিল মানুহৰহে।" "It is not literature which Rousseau challanges, but society. His life and writings were a protest, not against classical literary standards, but against the stereotyped order of the world. He demands, not the freedom of the artists, but the freedom of the man."

কাণ্টৰ মতে সৌন্দৰ্য্যবোধৰ সহায়ত যুক্তি আৰু প্ৰকৃতিৰ মাজত থকা বিশ্বজনীন ৰীতিৰ অস্তিত্ব অনুভৱ কৰিব পাৰি। যুক্তিবাদৰ উদ্ভৱ হয় নৈতিকতাৰপৰা। চেলিঙে ব্যক্তিবাদৰ ওপৰত গুৰুত্ব বেছিকৈ দিছিল। এওঁৰ মতে সৌন্দৰ্য্যবাদ, ব্যক্তি আদিৰ মূল্য দৰ্শনতকৈ বেছি। কাণ্ট ব্যক্তিবাদৰ বিশেষ পৃষ্ঠপোষক। ৰোমাণ্টিক সাহিত্যিকসকলে ব্যক্তিবাদৰ অনুপ্ৰেৰণা পাইছিল কাণ্টৰ মতবাদৰপৰা। কাণ্টৰ পিছত হেগেলে ভাবৰ প্ৰাধান্যৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়ে। ভাব আৰু ইন্দ্ৰিয়ৰ সংযোগ ক্ৰিয়াৰ ফলস্বৰূপে সৌন্দৰ্য্যৰ জন্ম হয়। কাণ্ট হেগেলৰ লিখনিত গভীৰ বিপ্লৱী ভাবধাৰা নিহিত আছিল। হেগেলে সদায় দেখি থকা জগতখনৰ অন্তৰালত এখন চিৰ শাশ্বত জগতৰ ৰূপ উপলব্ধি কৰিছিল। উপলব্ধিৰ অন্তৰালত আছিল অতীন্দ্ৰিয়বাদ, সৰ্বাত্মবাদ আদি ভাবধাৰা। এনে ভাবধাৰাই ৰোমাণ্টিক কবিসকলৰ মন আকৰ্ষণ কৰিছিল। জাৰ্মান সাহিত্যই সমাজক স্বীকৃতি দিয়াৰ পোষকতা কৰা নাছিল। এই সাহিত্যই শিক্ষা দিছিল অদৃশ্য শক্তিক দৃশ্যমান কৰাৰ মানসে অবাধ কল্পনাৰ সহায় লোৱা। গতিকে কল্পনা সমাজমুখী নহৈ ব্যক্তিকেন্দ্ৰিক হৈ পৰিল। জাৰ্মান সাহিত্যত ৰোমাণ্টিক চিন্তাৰ ভাবধাৰা বিয়পাই দিছিল গেʼটে, শিলাৰ, হেৰ্ডে, হাইনে আদি লিখকসকলে।

এই সকলৰ উপৰিও ৰোমাণ্টিক ভাবধাৰা সৃষ্টিত উইলিয়াম গড্উইন আৰু থমাচ পেনৰ প্ৰভাৱ উল্লেখযোগ্য। গড্উইনৰ 'পলিটিকেল্ জাষ্টিছ' গ্ৰন্থৰ কথাবিলাকে ৰোমাণ্টিক ভাবধাৰাৰ ৰাজনৈতিক দিশটোৰ সঙ্কেত দিছিল। তেওঁৰ মতে জন্মতে মানুহৰ মন এখিলা বগা কাগজহে। তাতেই মানুহৰ স্বাধীন ইচ্ছা নোহোৱাকৈয়ে প্ৰকৃতিয়ে নিজৰ অভিজ্ঞতা লিখে। এই অভিজ্ঞতাক স্মৃতি আৰু যুক্তিৰদ্বাৰা পাছলৈ শ্ৰেণীবদ্ধ হবলৈ এৰি দিয়া হয়। স্বাধীনতা অশৃঙ্খলিত যুক্তিতহে থাকে আৰু এই যুক্তি অন্ধ বিশ্বাসৰপৰা মুক্ত হব লাগিব। এনে যুক্তিয়েইহে ব্যক্তিক পৰিস্থিতিৰ ধৰণ লৈ কাম কৰিবলৈ নিৰ্দেশ দিব পাৰে। মানুহে ব্যক্তিগত অনুভূতি আৰু দেশপ্ৰেমিক ভাবধাৰাৰ ওপৰলৈ গৈ যুক্তিৰ প্ৰখৰ দৃষ্টিৰে পৃথিৱীখন পৰ্য্যালোচনা কৰিব পাৰে। গড্উইনৰ মতে পাপ মানুহৰ চৰিত্ৰগত নহয়। সেই কাৰণেই ইয়াক সহজে বৰ্জন কৰিব পাৰে। গড্উইনৰ পলিটিকেল্ জাষ্টিছে ইংৰাজ ৰোমাণ্টিক কবিসকলক বেছিকৈ প্ৰভাৱান্বিত কৰিছিল। টমাচ পেনৰ 'ৰাইটচ্ অৰ্ মেন' গ্ৰন্থয়ো ৰোমাণ্টিক কবিসকলক ৰাজনৈতিক চেতনাৰ, বিশেষকৈ ব্যক্তিৰ অধিকাৰৰ ক্ষেত্ৰত যথেষ্ট উদগণি দিছিল। পেনৰ ফৰাচী বিপ্লৱ আৰু আমেৰিকান স্বাধীনতা যুদ্ধৰ লগত পোনপটীয়া সম্বন্ধ আছিল। সেই কাৰণে তেওঁৰ 'ৰাইট্ছ অৰ্ মেন'-এ স্বাধীনতাকামী মানুহৰ অন্তৰ স্পৰ্শ কৰিব পাৰিছিল।

ৰোমাণ্টিচিজম্ শব্দটোৰ গুৰি বিচাৰিবলৈ হ'লে আমি মধ্য-যুগলৈ যাব লাগিব। মধ্যযুগত ফ্ৰান্স, স্পেইন, ইটালিত ৰোমান বা ৰমান্স নামে এটা ভাষা চলিছিল। এই ভাষা পিচত উদ্ভৱ হোৱা ভাষা। লেটিন ক্লাছিকেল ভাষা ফ্ৰান্স আদিত চলিছিল যদিও, ইউৰোপ জয় কৰিবলৈ অহা চাৰাচেনসকলে ফ্ৰান্সত বসতি কৰিও লেটিন ভালকৈ আয়ত্ব কৰিব নোৱাৰিছিল। তেওঁ-

লোকৰ মুখত লেটিনৰ উচ্চাৰণ বিভ্ৰাট ঘটি ভাবভৰ প্ৰাকৃতধ দৰে এটি নতুন ভাষাৰ ৰূপ ললে, এয়ে হ'ল ৰমান বা ৰমাঞ্চ ভাষা। এই ৰমান ভাষাত বিভিন্ন ধৰণৰ মনোহৰণকাৰী সাহিত্য গঢ়ি উঠিছিল। এয়ে হ'ল ৰ'মাঞ্চ সাহিত্য। ৰ'মাঞ্চ সাহিত্যত গ্ৰীক বীৰসকলৰ বিজয় অভিযান, হ'মাৰৰ ওডেচি, ইলিয়াডৰ ঘটনা, আলেকজেণ্ডাৰৰ বিজয় অভিযান আদি বৰ্ণোৱা হৈছিল। দ্বাদশ শতিকাৰ ফ্ৰান্সকে মুখ্য কৰি গোটেই ইউৰোপত সাহিত্য চৰ্চাৰ জাগৰণ উঠে। প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্য্যক পটভূমি কৰি লৈ বিভিন্ন বিজয় অভিযান, প্ৰেমৰ কাহিনী, সাধুকথাৰ অলৌকিকতাবে সাহিত্য উপচি পৰিছিল। একালে দিগ্বিজয়ী মন আৰু আনকালে প্ৰেমিক মন—দুয়োটাকে দ্বাদশ শতিকাৰ সাহিত্যই সামৰি লৈছিল। অতীতৰ গ্ৰীকসকলে সাহিত্যত স্থান নিদিয়া প্ৰেমে বিভিন্ন ৰূপত দ্বাদশ শতিকাৰ এই ৰোমাঞ্চ সাহিত্যত স্থান পাইছিল। প্ৰেম আৰু অভিযান, লগতে অলৌকিকতা, এই তিনিটাই মানুহৰ মন ৰবকৈ আকৰ্ষণ কৰে। দ্বাদশ, ত্ৰয়োদশ আৰু চতুৰ্দশ শতিকাই এনে ধৰণৰ সাহিত্যকে সৃষ্টি কৰিলে।

ইংলণ্ডত প্ৰথম ৰোমাঞ্চ জাতীয় কবিতাৰ সৃষ্টি হয় এংলো-নৰমান যুগত। কেমেলেটৰ ৰজা আৰ্থাৰ। তেওঁৰ ঘূৰণীয়া মেজমেল আৰু তেওঁৰ নাইটসকলৰ কাহিনী লৈ এই ৰোমাঞ্চ ৰচিত হৈছিল; এই কাহিনীবিলাক যেনে চমকপ্ৰদ আছিল তেনে বিস্ময়কৰো। আৰ্থাৰৰ জন্মকালত আকাশী পৰীৰ উপস্থিতি, তৰোৱাল আৰু নানান অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰৰ অলৌকিক উৎপত্তি, বিভিন্ন যোদ্ধাসকলৰ প্ৰণয়কাহিনী, ইত্যাদি কথাই লিখকসকলক অনু-প্ৰাণিত কৰিছিল। এইবিলাকৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি লিখা ৰোমাঞ্চ কাহিনী 'আৰ্থাৰ এণ্ড মাৰ্লিন', 'মাৰ্ট ভাৰ্থাৰ', 'গাৱেইন এণ্ড দি গ্ৰীন নাইট', 'পাৰ্ল' ইত্যাদি। 'গাৱেইন এণ্ড দি গ্ৰীন নাইট' ৰোমাঞ্চ কাব্যৰ বিষয়-বস্তু হ'ল এটা কমাকাৰ নৈত্যাই আৰ্থাৰৰ

ৰাজসভাত প্ৰৱেশ কৰি, ৰাজসভাত সভাসদসকলক এক অলৌকিক দ্বন্দ্বযুদ্ধলৈ আহ্বান কৰিছিল। দ্বন্দ্বযুদ্ধত গাৱেইন বুলি এজন সভাসদে কুঠাৰেৰে দৈত্যৰ শিৰশ্ছেদ কৰিলে। কিন্তু দৈত্যৰ শিৰশ্ছেদ হোৱা সত্ত্বেও শিৰ লৈ ঘোঁৰাত উঠি গুচি গ'ল। এনে ধৰণৰ অলৌকিক কাহিনীৰে এই ৰোমাঞ্চ কাহিনী ভৰপূৰ। অলৌকিক কাহিনী পৰিবেশনৰ লগে লগে প্ৰকৃতিৰ নানান ৰূপৰ চিত্ৰ অঙ্কিত কৰা হৈছে। ফ্ৰান্সত ৰোমাঞ্চকৰ পৰিবেশৰ দুবিধ সাহিত্য সৃষ্টি হৈছিল—এবিধ অভিযান আৰু প্ৰেমমূলক কাহিনী, আৰু আনবিধ গীতিকাব্য। ফ্ৰান্স দেশৰ প্ৰভাৱতেই হওক বা অইন ধৰণেই হওক, ইংলেণ্ডতো এংলো-নৰমান্ যুগত গীতিকাব্য ৰচনা কৰা হৈছিল। ফ্ৰান্স দেশৰ দৰে ইংলেণ্ডতো অভিযান আৰু প্ৰেমমূলক কাহিনীৰ উপৰিও গীতিকাব্যৰ সমাদৰ আছিল। গীতিকাব্যবিলাকৰ পটভূমি আছিল বিশেষকৈ প্ৰকৃতি। সহজ-সৰলভাৱে প্ৰকৃতিৰ নানান চিত্ৰৰ বৰ্ণনা দিয়াৰ উপৰিও এই কবিতাবিলাকত প্ৰেমৰ বৈচিত্ৰ্যও ফুটাই তোলা হৈছিল।

বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ ৰোমাঞ্চ সাহিত্যৰ অৱনতি লাহে লাহে ইংৰাজী সাহিত্যত চতুৰ্দশ শতিকাৰপৰাই ঘটিবলৈ আৰম্ভ কৰে। ৰোমাঞ্চ সাহিত্যই নতুনত্ব হেৰুৱাই গতানুগতিক সাহিত্যলৈ বাট ললে। ৰোমাঞ্চতকৈ ক্লাছিকেল সাহিত্যই সৰল হিচাবে দেখা দিলে। অষ্টাদশ শতিকাৰ প্ৰথম ভাগলৈকে ক্লাছিকেল সাহিত্যই ইংলেণ্ডত বিশেষ প্ৰতিপত্তি স্থাপন কৰিছিল।

অষ্টাদশ শতিকাত যি কবিতা ৰচনা কৰা হৈছিল তাৰ ভিতৰতে দুটি ধাৰা প্ৰবাহিত হোৱা দেখা গৈছিল। এই দুটা ধাৰাৰ ভিতৰত এটা হ'ল ক্লাছিকেল ৰীতিৰ প্ৰবৰ্ত্তন আৰু আনটো হ'ল ৰোমাণ্টিক ভাবৰ বীজ ৰোপণ। ক্লাছিকেল যুগে যদিও কল্পনাৰ অবাধিত গতিক স্বীকাৰ কৰা নাছিল তথাপি কবিতাৰ এই মুখ্য উপাদানক সম্পূৰ্ণ ৰূপে অস্বীকাৰ কৰিবলৈ

সকলো কবিয়ে টান পাইছিল। সেই কাৰণেই ৰোমাণ্টিক ৰীতিৰ কবিতাত প্ৰকাশ পোৱা ভাবধাৰা হ'ল ৱৰ্ডছৱৰ্থৰ প্ৰকৃতিবাদ, ক'লৰীজৰ অতি-প্ৰকৃতিবাদ, স্কটৰ মধ্যযুগীয় প্ৰীতি, শ্বেলীৰ আদৰ্শবাদ, কীট্‌চৰ সৌন্দৰ্য্যপ্ৰীতি আৰু ৰূপতান্ত্ৰিকতা, বাইৰণৰ মুক্তিৰ আকাঙ্ক্ষা ইত্যাদি। ৱৰ্ডছৱৰ্থ আৰু ক'লৰীজে মিলি ১৭৯৮ খৃষ্টাব্দত 'লিৰিকেল বেলেড্' নামে যিখন কবিতা সঙ্কলন প্ৰকাশ কৰিলে, সেই কবিতা সঙ্কলনে ৰোমাণ্টিক যুগৰ নতুন বতৰা ইংৰাজী সাহিত্যলৈ লৈ আহিল। ইংৰাজী সাহিত্যত এই ৰোমাণ্টিক যুগৰ অৱস্থিতিৰ কাল হ'ল ১৭৯৮ চনৰপৰা ১৮৬২ চনলৈ অৰ্থাৎ চৌত্ৰিশ বছৰ।

কেন্দ্ৰীভূত ৰীতিবাদী, প্ৰাণহীন সাহিত্যৰ বিপৰীতে সৃষ্টি হ'ল ৰোমাণ্টিক সাহিত্য। ক্লাছিকেল সাহিত্যৰ দৰে ৰোমাণ্টিক সাহিত্যৰো সংজ্ঞা দিয়া টান। বহুতে বহুত ধৰণেৰে ৰোমাণ্টি-চিজমৰ ব্যাখ্যা দিছে। পেটাৰে ইয়াক সুন্দৰৰে সৈতে অদ্ভুতৰ পৰিণয় বুলিছে। ডাণ্টনে ইয়াক বিস্ময়ৰসৰ পুনৰ্জীৱন বুলি ব্যাখ্যা দিছে। এবাৰক্ৰমাধয়ে ৰোমাণ্টিচিজমৰ আখ্যা দি কৈছে—"**Romanticism is a widdawal from outer experience to concentrate upon inner experience.**" কোনোৱে ৰোমাণ্টিচিজমক সাহিত্যত আত্ম-মুক্তিৰ পৰিচায়ক বুলি আখ্যা দিছে। কোনোৱে কয়—"ৰোমাণ্টিচিজম্ প্ৰকৃতিৰ ৰূপ-মাধুৰ্য্যৰ আস্বাদনৰ অৱলম্বন।" কোনোৱে কয়, "ৰোমাণ্টিক্ ভাব-ধাৰাৰ মাজেদি অসীম অনন্তৰ সন্ধান পাব পাৰি।" হাৰফৰ্ডে "কল্পনাপ্ৰৱণতাৰ অসাধাৰণ বিকাশেই ৰোমাণ্টিক্ কবিতাৰ লক্ষণ", বুলি কৈছে।

ৰোমাণ্টিক কবিতা বিশ্লেষণ কৰি চালে দেখা যায় যে এই যুগত কল্পনা প্ৰৱণতাৰ জোৱাৰ উঠিছিল। সীমাহীন কল্পনাৰে কবিসকলে সকলো জাগতিক আৰু অজাগতিক সৌন্দৰ্য্যৰ

অনুসন্ধানত মন মেলি দিছিল। কল্পনা ৰোমাণ্টিক ভাবধাৰাৰ প্ৰধান অবলম্বন আছিল কাৰণেই ক'লৰীজে কল্পনাৰ মনক আত্মাৰ এক প্ৰধান অংশ বুলি কৈছে। তেওঁৰ মতে, কবিক মনৰ কল্পনা-শক্তিয়ে স্ৰষ্টা কৰি তোলে। কল্পনা আৰু মানবীয় অনুভূতিয়েই হ'ল ৰোমাণ্টিক ভাবধাৰাৰ আধাৰ।

ৰোমাণ্টিক কবিসকলে বিষয়-বস্তু, ছন্দৰীতি, দৃষ্টিভঙ্গী আৰু ভাষা, এই আটাইকেউটাৰ ক্ষেত্ৰতে নতুনত্বৰ সন্ধান দিছিল। কবিৰ ব্যক্তিবাদ আছিল ৰোমাণ্টিক কবিতাৰ আধাৰ স্বৰূপ। সেই কাৰণেই কবিসকলে নিজস্ব ভাব অনুভূতি তেওঁলোকৰ কবিতাবিলাকত প্ৰকাশ কৰিছিল। সমাজৰ লগত কবি-সাহিত্যিকৰ সম্বন্ধ ছেদ হৈ গৈছিল। ব্যক্তিবাদৰ প্ৰভাৱত আত্মকেন্দ্ৰী সাহিত্য সৃষ্টি হবলৈ আৰম্ভ কৰে। জীবনৰ হা-হুতাহ, আশা-আকাঙ্ক্ষা কবিতাৰ বিষয়-বস্তু হ'ল। আউল লগা সামাজিক সমস্যাৰ মেৰপাকত কবিসকলে সোমাবলৈ ইচ্ছা নকৰিলে। তেওঁলোকক লাগে ভাব-প্ৰৱণতাৰ মিনাৰত বহি পৃথিৱীৰ দুখত এটুপি চকুলো টুকিবলৈ, আদৰ্শবাদৰ অনুভূতিৰে পৃথিৱীক নকৈ গঢ়িবলৈ। ৰোমাণ্টিক কবিসকলে ব্যক্তি-স্বৰূপক অধিক প্ৰাধান্য দান কৰি তাক সমাজৰ মাজত বিলীন হ'ব নোৱাৰাকৈ ৰাখিছিল।

ৰোমাণ্টিক কবিসকলৰ চিন্তাধাৰা বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় যে শিল্প-বিপ্লৱে গঢ় দিয়া নগৰমুখী সভ্যতাই কাৰোবাক আমনি লগাইছিল, নগৰৰ চিঞৰ-বাখৰে নগৰৰপৰা দূৰণিৰ প্ৰকৃতিৰ শান্ত পৰিবেশ বিচাৰিবলৈ উদগণি দিছিল, কাৰোবাক সমাজৰ মানুহে মুক্ত-প্ৰেমত বাধা দিছিল, কাৰোবাক সমাজৰ আউল লগা সমস্যাই সমাজৰপৰা আঁতৰি নিৰলাত পঁজা সাজিবলৈ উদগণি দিছিল; কাৰোবাক অশান্ত পৃথিৱীৰপৰা আঁতৰি থাকি ৰহস্যময় ভাব-জগতত বিচৰণ কৰিবলৈ চিন্তাৰ সমল যোগাইছিল। ব্যক্তিগত

অনুভূতিৰে কোনোবাই আকৌ আজিৰ যুগত নহয়—অতীতৰ যুগত সাধুকথা, ভাস্কৰ্য্য আদিৰ মাজত কল্পনাৰ সমল বিচাৰি পাইছিল।

আদৰ্শৰে জীৱনক মহীয়ান কৰি তুলিব খুজিলেও ৰোমাণ্টিক্ কবিসকলে বাস্তৱ সমস্যাৰ সন্মুখীন হবলৈ নিবিচাৰে। প্ৰেমত পৰি হাবাথুৰি খালেও তাৰ যুক্তিযুক্ততা সমাজৰ গুৰিত প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ নিবিচাৰে, বিচাৰে অন্তৰৰ হা-হুমুনিয়াহেৰে চিৰপূজিত প্ৰেমৰ বেদীত অন্তৰৰ ৰক্তজবা দান কৰিবলৈ। সমাজে বাধা দিয়ে, নানান বাস্তৱ সমস্যাই মনক আউল লগায়। গতিকে অকণমান শান্তি পাবৰ কাৰণে দূৰ-দূৰণিৰ নিৰলাত পঁজা সজা বা প্ৰকৃতিৰ মাজত বিচৰণ কৰাই তেওঁলোকৰ কামনা। তেওঁলোকে এনেদৰে বাস্তৱৰূপৰা আঁতৰি কল্পনাৰ কুঁৱলীৰ আঁৰত মনটো সুমুৱাই থৈ বৰ ভাল পায়। সেই কাৰণেই বাস্তৱত অন্তৰৰ দাবী প্ৰতিপন্ন কৰিব নোৱাৰা এই কবিসকলক সমালোচকসকলে পলায়নবাদী বুলি আখ্যা দিয়ে। এইসকল সমালোচকৰ যুক্তি হ'ল—যি সকলে নিজৰ অন্তৰৰ অনুভূতিক সামাজিক অনুভূতিৰ লগত সাঙোৰ খুৱাব নোৱাৰে সেইসকল সমাজৰ বাবে উপযোগী নহয়। তেওঁলোকৰ ব্যক্তিত্বই সমাজক সবল কৰিব নোৱাৰে, পঙ্গুহে কৰে। ইংৰাজী সাহিত্যত যি সকল কবিয়ে ৰোমাণ্টিক সাহিত্যত অৰিহণা যোগাইছিল, সেইসকলৰ ভিতৰত প্ৰায়বেই আৰ্থিক অৱস্থা ভাল আছিল। আৰ্থিক নিৰাপত্তাই ব্যক্তিবাদী বিলাসী ভাবধাৰাৰ সমল যোগায়।

ৰোমাণ্টিক্ যুগৰ কীট্‌চ্, ৱৰ্ডছৱৰ্থ, শ্বেলী আদিৰ কবিতা বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় যে এওঁলোকে ব্যক্তিবাদী চিন্তাধাৰাক সাৰ্বজনীন চিন্তাধাৰাৰ ৰূপ দিছে। শ্বেলী, বাইৰণ আদিৰ কবিতাত বিভিন্ন আদৰ্শৰ কথা, বিভিন্ন বিপ্লৱৰ কথা আছে—যদিও তাত বাস্তৱ বিমুখিতা নোহোৱা নহয়। ৰোমাণ্টিক কবিৰ চিন্তাধাৰাত বিপ্লৱৰ বীজ আছে সঁচা, এই বীজ যেন নিৰঙ্কুৰ।

এইবোৰ যিয়েই নহওক, এই যুগটোত বিভিন্ন কবিসকলে যি কাব্য-সাহিত্যৰ সৃষ্টি কৰিলে সেই কাব্য-সাহিত্যত বেদনাৰ জোৱাৰ থাকিলেও তাত প্ৰাণৰ কথা আছে। সেই প্ৰাণৰ কথা ব্যক্তিগত হ'লেও, সি সাৰ্বজনীন ৰূপলৈ ৰূপান্তৰিত হৈছে; সেয়েহে কীট্‌চৰ প্ৰেমৰ কবিতা, ৱৰ্ডছৱৰ্থৰ প্ৰকৃতিবাদী কবিতা, শ্বেলীৰ আদৰ্শৰ কবিতা সকলো যুগতে আদৰণীয়।

প্ৰতীকবাদ

মানুহৰ স্বাভাৱিক প্ৰবৃত্তি প্ৰতীক সৃষ্টি কৰা। কিবা এটাৰ মাধ্যমেৰে মনৰ কথা মানুহে কবলৈ ভাল পায়। আমি যিবিলাক সৃষ্টি কৰোঁ অৰ্থাৎ সাহিত্য, শিল্প, ভাষা আদি, সেইবিলাক বহল অৰ্থত প্ৰতীকৰ বিভিন্ন ৰূপ। এই বিলাকৰ মাজেদি মানুহে মনৰ চিন্তাধাৰাক বাস্তৱত প্ৰতিফলিত কৰি সত্যৰ অন্বেষণ কৰে। এইয়া হ'ল আৰ্ণেষ্ট কেচিৰাৰে তেওঁৰ 'এছে এণ্ড মেন' বোলা গ্ৰন্থত লিখা কথা। মনোবৈজ্ঞানিকসকলে কয় যে প্ৰতীক সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত মানুহৰ অৱচেতন মনত এটি প্ৰেৰণা সদায় থাকে। এই প্ৰেৰণাৰ বশবৰ্ত্তী হৈয়েই মানুহে সাধাৰণতে প্ৰতীকৰ মাধ্যমেৰে নিজৰ বক্তব্য কবলৈ বিচাৰে। সাধাৰণতে দেখা বস্তুৰ ভাৱ-সাদৃশ্যত আমাৰ মনত অনুৰূপ অদৃশ্য বস্তুৰ ভাৱৰ উদয় হয়, তাকে প্ৰতীক বোলা হয়। নীলা আকাশৰ তলেদি নিৰলে উৰি যোৱা কপৌজনী দেখিলে আমাৰ মনলৈ শান্তিৰ ভাৱধাৰা স্বাভাৱিকতে আহে। আকাশত উঠি অহা ক'লা পানীগছা দেখিলে মনটোত অদৃশ্য ৰূপত বিপদসঙ্কুল ছবি ফুটি উঠে। প্ৰতীকৰ প্ৰধান বিশেষত্ব হ'ল যে বক্তব্য বিষয়ক প্ৰথমতে অপ্ৰকাশ কৰি ৰাখে। ইয়াৰ কাৰণ হ'ল কিছুমান ভাৱ বা বিষয় আছে যিবিলাক অতি সাধাৰণভাৱে বৰ্ণনা কৰিলে মানুহৰ দৃষ্টি আকৰ্ষিত নহয়।

প্ৰকৃত অৰ্থত কবলৈ গলে প্ৰতীক ভাৱ প্ৰকাশৰ বাহন। একো একোটা নিৰ্দিষ্ট প্ৰতীকৰ ভিতৰেদি সাহিত্যিকেই হওক বা চিত্ৰকৰেই হওক, তেওঁৰ মনত থুপ খাই থকা ভাৱবিলাক প্ৰকাশ কৰিবলৈ বিচাৰে। সেয়েহে চিত্ৰকৰ দুই চাৰিদাল আঁকৰ মাজেদি কেতিয়াবা

তেওঁৰ মনত ভৰা ছবিটি প্ৰকাশ কৰে। চিত্ৰকৰজনে যি দুই বা চাৰিটা আঁক মাৰিলে সেই আঁকৰ মাজেদি আনে নেদেখিলেও তেওঁ নিৰ্ভুল ৰূপত তেওঁ ভাবেৰে সৃষ্টি কৰা ছবিটি দেখা পালে। সেই কাৰণে উইলিয়াম টিণ্ডলে প্ৰতীকক মনৰ অৱস্থাৰ বাহ্যিক চিহ্ন বুলি অভিহিত কৰিছে—"A symbol is the outward sign of an inward state".[১] যদিও টিণ্ডলে এনেদৰে কৈছে তথাপিও এইটো ঠিক যে প্ৰতীক আৰু চিহ্ন একে বুলি ধৰিব নোৱাৰি। প্ৰতীকে কথাৰে ব্যাখ্যাৰ দায়িত্ব নলৈ ইঙ্গিত দিয়াৰ দায়িত্ব লয়, কিন্তু সেই ইঙ্গিত পোনপটীয়াকৈ ওলাই থকা নহয়। গতিকে ইয়াত কোনো কথাই স্পষ্টৰূপে প্ৰকাশ নাপায়। ইঙ্গিতৰ সহায়ত প্ৰতীকে অনুভূতি-প্ৰৱণ মনক সত্যৰ কাষলৈ লৈ যায়। ইয়াত পাঠকৰ অন্তৰ্দৃষ্টিৰ বিশেষ প্ৰয়োজন, নহলে সত্যৰ ওচৰত উপনীত হোৱা টান। চিহ্নত প্ৰায় নিশ্চয়তাৰ মাজেদি নিৰ্দিষ্ট অৱস্থাৰ পৰিচয় পোৱা যায়। এজন মানুহৰ গাত তেজৰ দাগ লাগি আছিলে আমাৰ মনত প্ৰায় নিশ্চয়তা আহি পৰিব যে হয় মানুহজনে নিজে আঘাত পাইছে নহয় তেওঁ কাৰোবাক আঘাত কৰিছে। চিহ্নক প্ৰতীকৰ অঙ্গবিশেষ বুলি বহুতে কয়। যি এইদৰে কয় তেওঁলোকে কব খোজে যে প্ৰতীক পটভূমি, চিহ্ন তাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত এটি পোনপটীয়া সঙ্কেত নিৰ্দেশক।

প্ৰতীকৰ কথা উল্লেখ কৰোঁতে ৰূপকৰ কথাও আহি পৰে। ৰূপকৰ প্ৰকৃত ধৰ্ম হ'ল প্ৰতিৰূপ সৃষ্টি কৰি ব্যাখ্যা কৰা। ৰূপকৰ স্বয়ংসম্পূৰ্ণ এটা অৰ্থ থাকে। ইয়াৰ উপৰিও অন্তৰ্নিহিত এটা অৰ্থ ৰূপকৰ আচল অৰ্থৰ তলত লুকাই থাকে। এই অন্তৰ্নিহিত অৰ্থ বুজিব পৰাকৈ বাহিৰৰ কাহিনী গঢ়ি তোলা হয়। উদাহৰণ স্বৰূপে মহামোহ কাব্যত এটি কাহিনী সৃষ্টি কৰি অন্তৰৰ সৎ আৰু অসৎ গুণৰ জয়-পৰাজয়ৰ কথা কোৱা হৈছে। বাহিৰৰ যুদ্ধ-বিগ্ৰহৰ

১ *Symbols and Society*—Tindal.

মাজেদি ঘটা ঘটনাটো বুজাব লগে লগে ভিতৰৰা অৰ্থটোও বুজাত সহজ হ'ল। চুইফ্‌টৰ 'গালিভাৰ্ছ ট্ৰেভেল' এনে ধৰণৰ ৰূপক।

প্ৰতীকৰ দায়িত্ব ব্যাখ্যাত নাই, ইংগিতভহে। সাধাৰণতে ইয়াত বাহিৰৰ অৰ্থ নাথাকে; যদি থাকেও সি অতি সামান্য। বুদ্ধি বা মননশীলতাৰ দ্বাৰা ৰূপকৰ যেনেকৈ স্পষ্ট অৰ্থ সহজতে পাব পাৰি, প্ৰতীকত তেনেকৈ নোৱাৰি। অন্তৰ্দৃষ্টিৰ দ্বাৰা প্ৰতীকে অন্তৰ ভাবৰে আপ্লুত কৰে। যাৰ অন্তৰ্দৃষ্টি নাই তেওঁ প্ৰতীকৰ আবেদনো সহজতে গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰে।

আদিম যুগৰেপৰা কলাৰ মাধ্যমৰে বিভিন্ন বস্তুৰে পোনপটীয়া প্ৰতীকৰ ৰূপ পাই আহিছে। আদিম নাচ-গানৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গীত যৌনমিলনৰ প্ৰতীক ৰূপ দেখা যায়। ইয়াতকৈ তেওঁলোকৰ ব্যৱহৃত বাদ্যযন্ত্ৰত এই প্ৰতীক-বোধ বিশেষভাৱে পৰিলক্ষিত হয়। উদাহৰণ স্বৰূপে ঢোলৰ মাৰিৰ আকৃতি পুৰুষ প্ৰজনন অঙ্গৰ প্ৰতীক স্বৰূপ। সেন্দুৰকণ কন্যাকালৰ প্ৰতীক ইত্যাদি। পূজা-পাৰ্বণত ব্যৱহাৰ হোৱা কোঁৰা-ঘণ্টা ইত্যাদিও নাৰীৰ প্ৰজনন অঙ্গৰ প্ৰতীক বুলিও কোনো কোনোৱে কয়।

মানুহৰ আদিম চিন্তাধাৰাত প্ৰতীক-বোধ জটিল নাছিল। অজটিল প্ৰতীক-বোধে ধৰ্মীয় সাহিত্যত ভুমুকি মাৰিছিল ঈশ্বৰ আৰু যৌন সম্বন্ধৰ মাজেদি। ঈশ্বৰৰ লগত মিলনৰ হাবিয়াস ফুটাই তোলা হৈছিল যৌন-জীৱনৰ পৰিবেশ সৃষ্টি কৰি। ভগৱান কৃষ্ণ আৰু গোপীসকলৰ যৌনমিলনৰ চিন ভগৱান আৰু ভক্তৰ মিলনৰ এক প্ৰতীকী চিত্ৰহে। ধৰ্মৰ আদৰ্শৰ মাজত বিভিন্ন প্ৰতীকৰ সৃষ্টি কৰি ভক্ত আৰু ঈশ্বৰৰ মাজৰ সম্বন্ধ সহজভাৱে প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছিল। অসমৰ বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰপৰা আৰম্ভ কৰি পৃথিবীৰ বিভিন্ন ধৰ্মীয় সাহিত্যৰ মাজত আমি এনে প্ৰতীক-বোধৰ উদাহৰণ দেখিবলৈ পাওঁ।

আদিমযুগৰ মানুহে যিবোৰ প্ৰতীক ব্যৱহাৰ কৰিছিল সেইবোৰ

আদিম অভিজ্ঞতাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত আৰু প্ৰায়বিলাকেই সমষ্টিগত নিৰ্জ্ঞান মনৰ চিত্ৰৰূপ। বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ বৰগীত আৰু পুৰণি বিহু-গীতবিলাকত এনে প্ৰতীকৰ উল্লেখ অনেক—

এ ভব আটোপ অৰণ্য মাজে
কাল ব্যাধে মৃগে মাৰিতে সাজে।

ইয়াত মৃগক সংসাৰীৰ প্ৰতীক ৰূপত দৰ্শোৱা হৈছে। যেনেকৈ ব্যাধে অৰণ্যৰ মাজত হৰিণক মাৰিবলৈ যায় তেনেকৈ এই অটব্য অৰণ্যৰূপী সংসাৰৰ মাজত কালে সংসাৰীক মাৰিবলৈ যায়। এই বৰগীতটিত হৰিণক মানৱ-জীৱনৰ আৰু ব্যাধক মৃত্যুৰ প্ৰতীক ৰূপে দেখুৱা হৈছে। বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ শ্ৰীকৃষ্ণ হ'ল অসীম শক্তিৰ প্ৰতীক। ভাৰতীয় ধৰ্মশাস্ত্ৰত পোৱা দৈত্য-দানৱ আৰু গ্ৰীক পুৰণি সাহিত্যত পোৱা দৈত্য-দানৱবোৰ অন্যায়ৰ প্ৰতীক। অসমীয়া বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ বধকাব্যবোৰ এনে প্ৰতীক-ধৰ্মী কাব্য।

অসমীয়া সাংস্কৃতিক জীৱনৰ লগত জড়িত হৈ পৰা বিহুগীত-বিলাকত প্ৰতীকৰ ব্যৱহাৰ বহুতো পোৱা যায়। এই প্ৰতীক-বিলাক সদায় নিৰ্দ্ধাৰিত অৰ্থত ব্যৱহাৰ হৈছিল। উদাহৰণ স্বৰূপে মাছ প্ৰজননৰ, হাঁচতি প্ৰেম নিদৰ্শনৰ, তামোল প্ৰেম বিনিময়ৰ, বিহা কন্যাকাল প্ৰাপ্তিৰ প্ৰতীক ইত্যাদি। উদাহৰণ স্বৰূপে—

কিনো তামোলখনি দিলা ঐ লাহৰী
অতি চেনেহৰে খালোঁ
সেইনো তামোলখনি খাবৰেপৰা
তোমাৰ লগত চিনাকি হলোঁ।

ইয়াত তামোল হ'ল প্ৰেম বিনিময়ৰ প্ৰতীক।

চুফীবাদী কবিতাবিলাকত ৰুমী, ওমৰ, হাফিজ আদিয়ে প্ৰতীকৰ বহুতো ব্যৱহাৰ কৰিছে। ওমৰে পৃথিৱীখনক দুদিনীয়া আলহীঘৰ, সুৰাক ভগৱৎপ্ৰেম, প্ৰেমিকাৰ সৌন্দৰ্য্য ভগৱানৰ সৌন্দৰ্য্য, চাকীক ভগৱান বা গুৰু বুলি আখ্যা দিছে।

পাশ্চাত্য সাহিত্যত ৰোমাণ্টিক ভাবধাৰাৰ পিছে পিছেই আধুনিক প্ৰতীকবাদে গা কৰি উঠিছিল। ৰোমাণ্টিক কবিতাই জন্মগ্ৰহণ কৰিলে ইংলণ্ডত, আৰু প্ৰতীকবাদী কবিতাই জীপ ললে ফৰাচী দেশত। এই ভাবধাৰাৰ পোষণ কৰোতাসকলৰ ভিতৰত উল্লেখযোগ্য হ'ল মেলার্মে, ভেলেৰী, ৰিমবড, বডেলিয়াৰ। আধুনিক প্ৰতীকবাদৰ প্ৰথম অঙ্কুৰ-জীপ লৈছিল আমেৰিকান লিখক এলেন প'ৰ লিখনিত। বডেলিয়াৰে পো'ৰ লিখা কিছুমান ফৰাচীভাষালৈ অনুবাদ কৰি ফৰাচীদেশৰ কাব্য ফুলনিত এই অঙ্কুৰ ৰোপণ কৰিলে। ফৰাচীদেশৰ কাব্যিক জলবায়ুত উনৈশ শতিকাৰ শেষ ভাগত গা কৰি উঠা প্ৰতীকবাদী আন্দোলনে বৈজ্ঞানিক বাস্তৱ-বাদৰ বিৰোধিতা কৰিছিল। ফৰাচী সাহিত্যত স্পষ্টভাৱে দুটা ধাৰা অনুভূত হৈছিল। এটা হৈছে ঔপন্যাসিক এমিল ঝোলা আৰু অন্যান্যসকলে অকৃত্ৰিমতাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি লিখা সাহিত্য আৰু আনটো ধাৰাত প্ৰতীকবাদী সাহিত্য।

ফৰাচী প্ৰতীকবাদীসকলে শব্দৰ মূৰ্চ্ছনাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দি কবিতাক সঙ্গীতৰ পৰ্য্যায়লৈ তুলিছিল। মেলার্মেৰ মতে সূক্ষ্ম ব্যঞ্জনাসম্পন্ন শব্দৰে ৰচনা কৰা কবিতাই মানসিক অৱস্থাৰ অস্পষ্ট আভাস এটি দিব পাৰে। গতিকে মেলার্মেৰ কথাকে ধৰিলে বুজা যায় যে প্ৰতীকে এক ৰহস্যময় পৰিবেশৰ মাজত শব্দৰ মূৰ্চ্ছনা তোলে। সেই কাৰণেই তেওঁ কৈছে যে কবিতাৰ সৃষ্টি শব্দৰেহে হয়, কল্পনাৰে নহয়। ফৰাচী প্ৰতীকবাদী কবিতা-বিলাকত কোনো নিৰ্দিষ্ট চিন্তাধাৰা থাকিলেও তাত এনে কিছুমান অদৃশ্য ৰহস্যময় চিন্তাধাৰা থাকে যে সেইবিলাক পঢ়োতাই সহজতে আয়ত্ব কৰা টান। সেই কাৰণে প্ৰতীকবাদী কবিতা দুৰ্বোধ্য। দুৰ্বোধ্য হলেও প্ৰতীকবাদী কবিতাই অদৃশ্য মৰ্ম উপলব্ধি কৰায়। এই ৰহস্যময় পৰিবেশৰ কাৰণেই কার্লাইলে প্ৰতীকক লুকাভাকু কৰা বুলি অভিহিত কৰিছে—"symbol at once reveals and

conceals.” প্ৰতীকৰ ভিতৰত যি গোপন সত্য নিহিত থাকে তাক অনুসন্ধান কৰি যাওঁতে যাওঁতে মানুহৰ মন জটিলতাৰ মাজত সোমাই পৰে।

প্ৰতীকবাদ সম্পৰ্কে ইলিয়টে কৈছে যে সাধাৰণ অৰ্থত কবিতাৰ অৰ্থৰ প্ৰভাব আৱশ্যক হ'ল পাঠকৰ অৰ্থ বিবৰণৰ যি অভ্যাস তাক পূৰণ কৰি মনটোক ভুলাই ৰখা। পাঠকে যেতিয়া অৰ্থৰ মহিমাত মুগ্ধ হয় তেতিয়াই কবিতাই তেওঁৰ ওপৰত অন্য প্ৰভাব বিস্তাৰ কৰে ; এই প্ৰভাবেই হ'ল প্ৰতীকবাদী কবিতাৰ প্ৰভাব।

ফৰাচী দেশৰ প্ৰতীকৰ ব্যৱহাৰৰ ক্ষেত্ৰত দেখা যায় যে বডেলিয়াৰে কেথলিজিমৰ প্ৰতীকবিলাক ওলট-পালট কৰি তাকে তেওঁৰ কবিতাত ব্যৱহাৰ কৰিছিল। কাৰণ খৃষ্টান ধৰ্ম প্ৰতীক শব্দত চহকী আৰু সেইবোৰ সহজতে বুজিব পাৰি। মেলাৰ্মে নতুন নতুন প্ৰতীক উদ্ভাৱন কৰিছিল। এই প্ৰতীকবিলাকৰ বেছিভাগ যত্নৰে অধ্যয়ন কৰিলে বুজা যায়, তাৰে কিছুমানে সুবুজাকৈয়ে সন্ধান হেৰুবায়। আকৌ কিছুমান প্ৰতীকে তেওঁ যি ভাবিছে তাৰ অৰ্থ প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰে।[২] ফৰাচী প্ৰতীকবাদী সকলে সাধাৰণতে ৰাজহুৱা আৰু ৰাজনীতিৰ বিষয়-বস্তু বাদ দিছিল, যিবিলাক সাধাৰণতে ৰোমাণ্টিকসকলে ভাল পাইছিল। ইয়াৰ উপৰিও তেওঁলোকে বৈজ্ঞানিক আৰু বাস্তৱৰ বিষয়-বস্তুও বেয়া পাইছিল। আদৰ্শৰ জগতত মনটোক ঘূৰাই লৈ ফুৰাওঁতে প্ৰতীকবাদীসকলে সঙ্গীতৰ মূৰ্চ্ছনাৰ কাষ চাপিছিল। সেয়েহে তেওঁলোকে ৱেগনাৰৰ সঙ্গীতৰ প্ৰতি বেছি আকৃষ্ট হৈছিল আৰু তেওঁলোকে তেওঁলোকৰ কবিতাৰ মাজেদি তাক প্ৰকাশ কৰিবলৈ যত্ন কৰিছিল। সাধাৰণত সুন্দৰ সাঙ্গীতিক প্ৰকাশবিলাক ধুঁৱলি-কুৱলী পৰিবেশৰে আবৰা। এনে প্ৰভাৱ পৰাৰ কাৰণে প্ৰতীক-বাদী কবিতাৰ জটিল ৰূপ আৰু জটিল হ'ল।

২। *The Heritage of Symbolism*—C. R. Bowra.

ইংলণ্ডত প্ৰতীকবাদী আন্দোলন নন্দনতাত্ত্বিক আন্দোলন ৰূপেহে মূৰ দাঙি উঠিল। ব্যক্তিগত হিচাবে দুই-এজনৰ ওপৰত প্ৰতীকবাদৰ প্ৰভাৱ পৰিলেও সামূহিক প্ৰভাৱ বৰকৈ পৰিলক্ষিত নহয়। আইৰিচ্ কবি ইয়েট্‌ছ, ইংৰাজ কবি ডাইলেন্ থমাচ, আমেৰিকাৰপৰা ইংলেণ্ডলৈ গৈ বসবাস কৰা ইলিয়টৰ ওপৰত প্ৰতীক-বাদৰ প্ৰভাৱ পৰে। ৰোমাণ্টিক যুগৰ কবি শেলীৰ কবিতাত পোনপটীয়াভাবে প্ৰতীকৰ ব্যৱহাৰ পাওঁ। তেওঁৰ 'দি ৰিভল্ট অৱ ইছলাম'ত প্ৰথমতে ঈগল আৰু সাপৰ সংঘৰ্ষ দেখুৱাইছে। দুয়ো অনবৰত যুদ্ধ লাগিছে। এই যুদ্ধ যেন ন্যায়, স্বাধীনতা, সত্য আদি ছলন কৰা সকলৰ বিপক্ষে মানুহৰ যুদ্ধ। ইয়াত ঈগলে বেয়াৰ আৰু সাপ ভালৰ প্ৰতীক। শেলীয়ে নাও আৰু সোঁতক প্ৰতীক হিচাবে প্ৰায়ে ব্যৱহাৰ কৰিছে। 'ৰিভল্ট্ আৰু ইছলাম', 'এডনীচ', 'প্ৰমেথিয়াচ আনবাউণ্ড'ত শেলীয়ে আত্মাক নাও বুলি কৈছে—"My soul is an enchanted boat"—Prometheus Unbound.

কবিতাৰ লগে লগে নাট্য সাহিত্য উপন্যাস আদিৰ প্ৰতীকৰ প্ৰভাৱ পৰে বেলজিয়াম্ নাট্যকাৰ মেটাৰলিঙ্ক, আমেৰিকাৰ নাট্যকাৰ ইউজিন অ'নীল, নৰৱেৰ নাট্যকাৰ ইবছেন আদিৰ নাটকত। মেটাৰলিংকে ৰহস্যবাদৰ মাজেদি প্ৰতীক ব্যৱহাৰ কৰিছে। তেওঁৰ 'ব্লুবাৰ্ড' সত্যৰ প্ৰতীক। টিল্ টিল্ মিটিলৰ দলে নীলা চৰাইৰ সন্ধানত বহুতো কষ্ট কৰিলে। কিন্তু পিছত দেখিলে যে তেওঁলোকৰ পোহনীয়া চৰাইজনী নীলা। টিল্ টিল্ মিটিলৰ দলে পোহনীয়া চৰাইটিয়ে নীলা উপলব্ধি কৰাৰ দৰে সুখ যে আত্মাতে আছে এই কথা উপলব্ধি কৰে। নিজৰ ভিতৰত সত্যৰ মাজেদি সুখ নিবিচাৰিলে আন ক'তো সুখৰ সন্ধান পোৱা নাযায়।

ইবছেনে 'ৱাইল্ড ডাক' নাটকত ডেৰেকাত গুলী লগা হাঁহ

এজনী উলিয়াইছে। এই হাঁহজনীক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই নাটকৰ কাহিনীয়ে গঢ় লৈছে। গুলীবিদ্ধ হাঁহজনীয়ে কাৰোবাক সোঁৱাৰাই প্ৰৱঞ্চনাৰ লাঞ্ছনাৰ কথা, কাৰোবাক উদগণি দিয়ে আদৰ্শক ৰূপায়িত কৰিবলৈ, কাৰোবাক দিয়ে মুক্তিৰ সন্ধান। ডেউকাত গুলী লগা বনৰীয়া হাঁহ বিভিন্নজনৰ মনৰ বিভিন্ন ভাবধাৰাৰ প্ৰতীক হৈছে। সেইদৰে তেওঁৰ 'পিলাৰ্ছ অব্ ছছাইটি'ৰ ফুটা জাহাজখন।[৩] আলবেয়াৰ কেমুৱে তেওঁৰ উপন্যাসত প্ৰতীক ব্যৱহাৰ কৰিছে। তেওঁ 'লা পেষ্টি' (প্লেগ) উপন্যাসত প্লেগ বেমাৰক প্ৰতীক হিচাবে ব্যৱহাৰ কৰিছে। ওৰাণ নগৰ প্লেগৰ দ্বাৰা আক্ৰান্ত হৈছিল। পেৰিচ নগৰো জাৰ্মানৰ কবলত পৰিছিল। প্ৰতীকৰ সহায়ত অত্যাচাৰ, অনাচাৰৰ প্ৰতিবিম্বৰ প্ৰচেষ্টা দেখুৱা হৈছে। সামাজিক স্থিৰতা নহলে দেশলৈ প্লেগৰ দৰেই ৰাজনৈতিক আক্ৰমণ বা অন্যায় স্বাভাৱিকভাৱে আহে। হেমিংৱেও 'ওল্ড মেন এণ্ড ভি চি'ত বুঢ়াৰ জীৱন-সংগ্ৰাম জীৱন-যুদ্ধৰ সংগ্ৰামৰ প্ৰতীক ৰূপত প্ৰকাশ কৰিছে। মেল্‌ভিলৰ 'মবি ডিক্' এখন প্ৰতীকবাদী উপন্যাস।

আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যত কুৰি শতিকাৰ আগ ভাগৰপৰা ৰহস্যবাদী কবিতাৰ মাজেদি প্ৰতীকবাদে ভুমুকি মাৰিছিলহি। নলিনীবালা, ৰায়চৌধাৰী, আগৰৱালা, বৰকাকতি, হুৱৰা, নীলমণি ফুকন আদিৰ কবিতাত আধ্যাত্মিক প্ৰতীকবাদৰ নমুনা পোৱা যায়। আত্মা, বিশ্ব, অতিথি, ভাওনাঘৰ, নাও, নাৱৰীয়া আদি প্ৰতীক ব্যৱহাৰ কৰি ভগবান, ভক্ত, মানৱজীৱন, সংসাৰ আদিৰ বিভিন্ন ব্যাখ্যা দিছে। অৱশ্যে, এই সময়ত ব্যৱহাৰ কৰা প্ৰতীকৰ অৰ্থ পোনপটীয়া আৰু নিৰ্দিষ্ট আছিল। হুৱৰাই নাও, নাৱৰীয়া আৰু নুইত এই তিনি প্ৰতীক নিৰ্দিষ্ট অৰ্থত তেওঁৰ প্ৰায় কবিতাতে ব্যৱহাৰ কৰিছে। ইয়াৰ উপৰিও, ওমৰ তীৰ্থৰ আলহীঘৰ, চাকি

৩ বনহংসী—সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা।

ইত্যাদি প্ৰতীকৰ ব্যৱহাৰ ওমৰৰ ৰুবায়তৰপৰা অসমীয়া কাব্যিক ধাৰালৈ আনিছে।

আধুনিক অসমীয়া কবিতাত প্ৰতীকৰ পয়োভৰ হৈছিল আধুনিক ফৰাচী প্ৰতীকবাদৰ আৰ্হিত। বিশ্লেষণধৰ্মী হৈ পৰাৰ কাৰণে ফৰাচী কবিতাৰ প্ৰতীকৰ দৰে আধুনিক কবিতাৰ প্ৰতীকো জটিল। ইয়াৰ প্ৰধান কাৰণ হ'ল—আধুনিক কবিতাৰ বেছি ভাগতেই নিৰ্জ্ঞান আৰু অবচেতন মনৰ প্ৰভাৱ বেছি। গতিকে পৰিবেশটো মনস্তাত্ত্বিক আৰু জটিল। এনে মনস্তাত্ত্বিক পৰিবেশৰ গঢ় লোৱা প্ৰতীকবিলাকত অৰ্থতকৈ ধ্বনিশীলতাৰ ওপৰতহে বেছি গুৰুত্ব দিয়া হয়। বিভিন্ন মানসিক চিত্ৰৰ পৰিবেশত নিৰ্দিষ্ট প্ৰতীকৰ মাধ্যমেৰে আধুনিক কবিসকলে সাঙ্গীতিক মূল্যাঙ্কনৰ অনিৰ্দিষ্ট ব্যঞ্জনা আনিবলৈ চেষ্টা কৰে। অসমীয়া আধুনিক কবিতাত নৱকান্ত বৰুৱা, হেম বৰুৱা, হৰিৰৰ কাকতি, মহেন্দ্ৰ বৰা, বীৰেশ্বৰ বৰুৱা, হোমেন বৰগোহাঞি আদিৰ কবিতাত আধুনিক প্ৰতীকবাদৰ চানেকি বহুতো আছে। হোমেন বৰগোহাঞিৰ—

মই ভাল পাওঁ ৰাতিৰ দৰে সুন্দৰ এটি সাপ
তাৰ অবাধ অহঙ্কাৰ
আলকতৰাৰ দৰে গাৰ ৰং কোনো এক বেশ্যাৰ
গলিত হৃদয় যেন মৃত্যু আৰু সৌন্দৰ্য্যৰ
এক সমাহাৰ।

ইত্যাদি শাৰীৰ ৰচিত কবিতাটোৱে সাপৰ সৌন্দৰ্য্য আৰু মৃত্যুৰ বিভীষিকাৰ সমাহাৰে কবিৰ মনত ৰাতিৰ অন্ধকাৰৰ মাজত মনৰ উদ্দাম গতিৰ দৃশ্য আনি দিছে; মৃত্যু আৰু সৌন্দৰ্য্য দুয়োকো লৈ নদীত সাপ উদ্দাম উত্তালভাৱে বগাই যোৱাৰ দৰে জীৱনৰ অযাচিত উদ্দাম ভাববাশি, মৃত্যু আৰু সৌন্দৰ্য্যৰ পৰিবেশত মনত ৰাতিৰ আন্ধাৰৰ মাজেদি সৰ্পিল গতিৰে পাৰ হৈ যায়।

আধুনিক কবিতাৰপৰা প্ৰতীকবাদে লাহে লাহে আকৌ বিদায় ল'ব খুজিছে। ইংলণ্ডত ইলিয়টৰ পিছত কবিতাত প্ৰতীকধৰ্মিতা নিষ্প্ৰাণ হৈছে। অসমীয়া কবিতাত বামধেনু আৰু মণিদীপৰ যুগে যেনেকৈ চৈতন্যৰ মানসিক আৰু আধিভৌতিক ভাৱধাৰাৰ সৃষ্টি কৰিলে, তেনেকৈ ইয়াৰ অন্য এটি ধাৰা মানস-চিত্ৰবাদো সৃষ্টি কৰিলে। প্ৰতীকবাদৰ প্ৰকাশ মানস-চিত্ৰৰ মাজেদিহে আধুনিক কবিসকলৰ কবিতাত প্ৰকাশ পোৱা দেখা যায়।

ৱৰ্ডছৱৰ্থৰ প্ৰকৃতি প্ৰীতি

কোনোদিন সংসাৰৰ জটিল পৰিস্থিতিৰ মাজত সোমাৰ নোখোজা, বাইদাল হ্ৰদৰ পাৰত তপোবনৰ দৰে সুন্দৰ শান্তিময় কুটীৰত বাস কৰা ৱৰ্ডছৱৰ্থক সাধাৰণতে প্ৰকৃতিৰ পৰিবেশ আৰু হোজা গাঁৱলীয়া জীৱনে বৰকৈ আকৰ্ষণ কৰিছিল। এনে পৰিবেশত জীৱন কটাই তেওঁ বিশ্বাস কৰিছিল যে প্ৰকৃতি শান্ত; শান্ত প্ৰকৃতিৰ মাজত ডাঙৰ দীঘল হোৱা সাধাৰণ মানুহ অকৃত্ৰিম। সাধাৰণ মানুহে পোৱা অকৃত্ৰিমতা আৰু সত্যবাদিতা হ'ল প্ৰকৃতিৰ অৱদান। প্ৰকৃতিৰ প্ৰকাশত সত্যতা আছে, অকৃত্ৰিমতা আছে। গতিকে প্ৰকৃতি আৰু তাৰ মাজত থকা মানুহৰ মাজেদি প্ৰকাশ পায় সত্যতা আৰু অকৃত্ৰিমতা। ৱৰ্ডছৱৰ্থৰ এই ভাবধাৰাক সজীৱ কৰি তোলাত সহায় কৰিছিল দাৰ্শনিক ৰুচোৰ প্ৰকৃতি-তত্ত্বই। ৰুছোৱে ভাবিছিল যে প্ৰকৃতিৰ লগত যাৰ নিবিড় সম্বন্ধ আছে তাৰ জীৱন সুখময় আৰু শান্তিময়, আৰু প্ৰকৃতিৰপৰা যি আঁতৰি আছিছে, তাৰ জীৱন অশান্তিৰে ভৰপূৰ। সেই কাৰণেই ৰুছোৱে মানুহক প্ৰকৃতিৰ বুকলৈ উভতি যাবলৈ কৈছে। ৰুচোৰ এই ভাবধাৰাই ৱৰ্ডছৱৰ্থক অনুপ্ৰেৰণা জগাইছিল। এনে অনুপ্ৰেৰণা আৰু স্বকীয় অনুভূতিৰ প্ৰভাৱতেই তেওঁ প্ৰকৃতিৰ মাজত বিচাৰি পাইছিল ভাবৰ ভাষা, পবিত্ৰ ভাৱৰ প্ৰতিধ্বনি ইত্যাদি। তাৰ উপৰিও প্ৰকৃতি হ'ল তেওঁৰ অন্তৰৰ অভিভাৱক আৰু পৰিচালক।

Well pleased to recognise
In nature the language of the sense

The anchor of my purest thoughts the nurse,
The guide, the guardian of my heart and soul
Of all my moral being.

প্ৰকৃতিৰ পৰিবেশৰ মাজত গাঁৱলীয়া জীৱন যাপন কৰাৰ কাৰণে ৱৰ্ডছৱৰ্থৰ মনটোত প্ৰকৃতিৰ প্ৰভাৱ বৰকৈ পৰিছিল। সৰুৰে পৰাই পাহাৰ-পৰ্বত, নদী-সৰোবৰ বগাই ফুৰাত সেইবিলাকৰ সৌন্দৰ্য্যই মনক আকৃষ্ট কৰাৰ উপৰিও সেইবিলাকৰ লগত তেওঁ প্ৰাণৰ আত্মীয়তাও স্থাপন কৰিছিল। প্ৰকৃতিৰ মাজত দেখা সৌন্দৰ্য্যৰাশিয়ে মনৰ মাজত স্থায়ী প্ৰতিক্ৰিয়া কৰে। বাহ্যিক সৌন্দৰ্য্যই আভ্যন্তৰীণ সৌন্দৰ্য্যৰ অন্বেষণত মনক ব্যাকুল কৰি তোলে। ৰুছোৰ প্ৰকৃতিবাদে তেওঁৰ মনত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিলেও তাৰ লগত হাত উজান দিছিল প্ৰকৃতিৰ লগত থকা তেওঁৰ সম্বন্ধই। পাঁচ বছৰৰ পিছত ৱাই নদীৰ পাৰত থিয় হৈ তেওঁ আকৌ ৱাইৰ কুলু-কুলু সুৰ শুনিবলৈ পালে—চকুৰ আগত আকৌ জিলিকি উঠিল জুপুৰি ঘৰবিলাক, খেতিয়কৰ খেতিৰ পাম, গছৰ মাজেদি কুণ্ডলী পকাই উৰি অহা ধোঁৱাবোৰ, গুহাত জুইকুৰাৰ কাষত অকলশৰীয়াকৈ বহি থকা সন্ন্যাসীৰ চিত্ৰ। এইবিলাক, পাঁচ বছৰৰ ব্যৱধানেও তেওঁৰ মনৰপৰা মচি নিব নোৱাৰাৰ কাৰণ হ'ল প্ৰকৃতিৰ মাজৰে এজন হৈ তাৰ লগত আত্মীয়তা স্থাপন কৰাৰ কাৰণেই। লণ্ডন চহৰৰ গণ্ডগোলীয়া পৰিবেশে তেওঁৰ মনৰ ৱাইৰ পাৰৰ স্মৃতি মচি নিব নোৱাৰিলে—

But oft in lonely rooms and 'mid the din
Of towns and cities, I have owed to them.

ৱাইৰ পাৰত থিয় দি তেওঁ অনুভৱ কৰিছে যে তেওঁ যি আনন্দ পাইছে সেই আনন্দ বৰ্ত্তমানৰ কাৰণে হ'লেও সেই আনন্দই ভৱিষ্যতবো আনন্দৰ সমল যোগাব। এই ভৱিষ্যতৰ আনন্দৰ লগত জড়িত আছে তেওঁৰ মনৰ গভীৰ অনুভূতি।

প্ৰকৃতিক, ল'বালি কালত হয়তো তেওঁ চাইছিল স্থূল সৌন্দৰ্য্যৰ আকৰ হিচাপে, কিন্তু আজি তেওঁৰ পৰিপক্ক মনে প্ৰকৃতিৰ মাজত আভ্যন্তৰীণ সৌন্দৰ্য্যৰ সন্ধেদ লৈছে। জীৱনত বয়সৰ অভিজ্ঞতাই প্ৰকৃতি সম্পৰ্কে তেওঁৰ ধ্যান-ধাৰণা পৰিবৰ্ত্তন কৰি দিয়ে। প্ৰকৃতি তেওঁৰ কাৰণে হৈ পৰে এক অনন্ত সজীৱ শক্তি যি তেওঁক দিব পাৰে গভীৰ মনত এক পবিত্ৰ আনন্দ। অস্তমিত সূৰ্য্য, অনন্ত মহাসাগৰ, সুনীল আকাশ, মানুহৰ মন ইত্যাদিলৈ চকু দিলে প্ৰকৃতিৰ এই সজীৱ শক্তি তেওঁ উপলব্ধি কৰিব পাৰে। কাৰণ—

Whose dwelling is the light of setting suns
And the round ocean and the living air
And the blue sky and in the mind of man
A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all objects of all thoughts
And rolls through all things.

এই অনন্ত সজীৱ শক্তিক বিশ্বাস কৰিবলৈ গৈ ৱৰ্ডছৱৰ্থে বিশ্বাস কৰিছিল প্ৰত্যেকটো বস্তুৰ মাজতে ভগৱান বিৰাজ কৰে। অৰ্থাৎ তেওঁ সৰ্বেশ্বৰবাদী। এই সৰ্বেশ্বৰবাদী তত্ত্ব গীতাৰ মতে হ'ল—

যস্যান্তঃস্থানি ভূতানি যেন সৰ্বমিদং ততম্।

(সৰ্বভূতত যাৰ অৱস্থিতি আৰু যি সমগ্ৰ জগতকেই ব্যাপি অৱস্থান কৰিছে।)

ৱৰ্ডছৱৰ্থৰ কাব্যিক প্ৰতিভা যদিও বিভিন্ন বিষয়ৰ মাজেদি প্ৰকাশ পাইছে, তেওঁ সাধাৰণতে প্ৰকৃতি-কবি বুলিহে জনাজাত। তেওঁৰ মতে, প্ৰকৃতিৰ স্থূল সত্তাৰ উপৰিও আভ্যন্তৰীণ সত্তাও আছে। এই আভ্যন্তৰীণ সত্তা হ'ল সচেতন আত্মা। এই সচেতন আত্মাই, এই অনন্ত শক্তিয়ে, সজীৱ আৰু নিৰ্জীৱ জগতক একতাৰ ডোলেৰে বান্ধ খুৱাই ৰাখিছে। এই অচিন প্ৰকৃতিৰ ঐক্য বিৰাজ

কৰাৰ কাৰণেই বৰ্ডছৱৰ্থে প্ৰাকৃতিক বস্তুবিলাকৰ স্থুল সৌন্দৰ্য্য উপলব্ধি কৰিবলৈ ভাল পায়। স্থুল সৌন্দৰ্য্যৰ মাজেদি অদৃশ্য-ভাৱে প্ৰকাশ পোৱা ভগৱানৰ ৰূপে প্ৰকৃতিক মহত্ত্ব দান কৰে। এনে মহত্ত্বৰে পৰিপূৰ্ণ প্ৰকৃতি হৈ পৰে বৰ্ডছৱৰ্থৰ কাৰণে জীৱনৰ প্ৰকৃত অবলম্বন—পৰিচাৰিকা, অভিভাৱিকা আৰু পথ-প্ৰদৰ্শিকা।

বৰ্ডছৱৰ্থে প্ৰকৃতিৰ শান্তিদায়িনী শক্তিৰ ওপৰত ইমান বিশ্বাস কৰিছিল যে তেওঁৰ ভনীয়েক দৰথীক কৈছিল যে দৰথীৰ কাৰণে সংসাৰত যেতিয়া বেয়া দিন আহিব তেতিয়া প্ৰকৃতিৰ প্ৰতি থকা ভালপোৱাই তেওঁক সকলো বেয়া দিন অতিক্ৰম কৰিবলৈ সান্ত্বনা দিব। যি প্ৰকৃতিক মনে-প্ৰাণে ভাল পায় সেই প্ৰকৃতিয়ে কেতিয়াও বিশ্বাসঘাতকতা নকৰে।

Nature never did betray
The heart that loves her.

কছোৰ পৰা বৰ্ডছৱৰ্থে যি শিক্ষা পাইছিল সেই শিক্ষাৰ এক অংশ তেওঁ 'লুচী' কবিতাত ব্যক্ত কৰিছে। কছোৰ মতে প্ৰকৃতিৰ শিক্ষাদায়িনী শক্তি আছে। এই শক্তি আৰোপিত কৰিছে লুচীৰ শিক্ষাৰ ক্ষেত্ৰত। লুচী চহৰৰপৰা নিলগত ডাঙৰ-দীঘল হোৱা ছোৱালী। ভভৰ পাৰত নাচি-বাগি ফুৰা লুচীক শলাগোতাও কেও নাই, প্ৰেমত পৰোতাও কোনো নাই। হয়তো আশ্ৰমৰ শকুন্তলাতকৈও নিঃসঙ্গ জীৱন। কাৰণ শকুন্তলাৰ অনসূয়া-প্ৰিয়ম্বদা সখীবৃন্দ আছে, কণ্বমুনি আছে আৰু আশ্ৰমৰ মুকলিমুৰীয়া দেও দি ফুৰবৰি খোৱা হৰিণা আছে। কিন্তু লুচীৰ ক্ষেত্ৰত ইয়াৰ কোনোৱেই নাই। কেৱল আছে শকুন্তলাৰ প্ৰেমত আসক্ত হোৱা দুষ্মন্তৰ দ'ৰে বৰ্ডছৱৰ্থ। লুচীক শলাগণি জনাবলৈ কেও নোহোৱাৰ কাৰণ হ'ল—

She dwelt among the untrodden ways
Beside the springs of Dove.

লুচীৰ শিক্ষাৰ দায়িত্ব প্ৰকৃতিয়ে নিজে ল'লে। 'এডুকেশ্বন অৱ নেচাৰ' কবিতাত প্ৰকৃতিয়ে নিজে ঘোষণা কৰিছে যে প্ৰকৃতিয়ে নিজে যত্ন লৈ লুচীক প্ৰকৃত নাৰীত পৰিণত কৰিব।

Then Nature said, 'A lovelier flower,
On earth was never shown:
This child I to myself will take,
She shall be mine and I will make
A lady of my own'.

আকাশৰ মেঘমালাই, নদীৰ সোঁতধাৰাই, উইল' গছে লুচীক শিক্ষা দি ডাঙৰ-দীঘল কৰে। প্ৰকৃতিৰ মাজত এনে শিক্ষা লৈ ৰূপহী হোৱা লুচীকহে ৱৰ্ডছৱৰ্থে মনে-প্ৰাণে ভাল পাইছে। 'লুচী' কবিতাৰ মাজেদি কবিয়ে প্ৰকৃতিৰ লগত মানুহৰ জীৱনৰ একাত্মবোধৰ কথা দাঙি ধৰিছে। মৃত্যুয়ে এই একাত্মবোধক দূৰীভূত কৰিব নোৱাৰে। কাৰণ কবিয়ে কল্পনা কৰিছে লুচীৰ মৃত্যুৰ পিছত তেওঁ শিল, গছ-গছনিৰ লগতে পৃথিৱীৰ আহ্নিক-গতিত অদৃশ্যভাৱে ঘূৰি থাকিব।

Rolled round in earth's diurnal course,
With rocks, and stones and trees.

ৱৰ্ডছৱৰ্থে লিখিছে—"Every great halt is a teacher. I wish to be considered as a teacher or as nothing." এই কথা তেওঁ সাৰোগত কৰিছে প্ৰকৃতিৰ শিক্ষাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া কবিতাৰ মাজেদি।

. ফৰাচী বিপ্লৱৰ পিছত মানসিক অৱসাদ অহাত ৱৰ্ডছৱৰ্থে মনক নিয়োগ কৰিছিল প্ৰকৃতিৰ প্ৰকৃত ৰহস্য সন্ধানত। নিজৰ শান্ত স্বভাৱে আক পৰিবেশে এই সন্ধানত সহায় কৰিছিল। ই এক নতুন সন্ধান। কাৰণ ক্লাছিকেল যুগত প্ৰকৃতি মুখ্য নাছিল, গৌণহে আছিল। ক্লাছিকেল যুগৰ কবিসকলে প্ৰকৃতিৰ যি

বৰ্ণনা দিছিল সেই বৰ্ণনা নানা সৌন্দৰ্য্যৰ বাহ্যিক বৰ্ণনাহে। তাৰ লগত মনৰ সুখ-দুখৰ কোনো সম্বন্ধ নাই। প্ৰকৃতিৰ বাহ্যিক সৌন্দৰ্য্যৰ লগত আন্তৰিক সত্তা উপলব্ধি কৰা আৰু তাৰ লগত মানুহৰ মনৰ সমন্বয় ঘটোৱা কথাই কাব্যক্ষেত্ৰত ৱৰ্ডছৱৰ্থে সাধাৰণ দৃষ্টিৰে চাই ক্ষান্ত হোৱা নাই ; প্ৰকৃতিক চাইছে অন্তৰ দৃষ্টিৰে। প্ৰকৃতিৰ বিভিন্ন সৰু-বৰ বস্তুৰ মাজেদি ৱৰ্ডছৱৰ্থে অনন্ত দৃষ্টিৰে অনন্ত শক্তিৰ সন্ধান বিচাৰিছে। ক'ৰবাত ফুলৰ ৰং দেখি, ক'ৰবাত ফুলৰ গোন্ধ পাই তেওঁৰ সাধাৰণ মন ব্যাকুল হ'ব পাৰে ; কিন্তু গভীৰ মন ব্যাকুল কৰিছিল এই ফুলৰ, এই গোন্ধৰ অন্তৰত লুকাই থকা অদৃশ্য সৌন্দৰ্য্যইহে। তেওঁ অনুভব কৰিছিল প্ৰকৃতিৰ বস্তুৰ মাজত মানুহে শিকিব পৰা বহুতো কথা আছে। পাহাৰৰ-পৰা বৈ অহা এটি নিজৰাই, বাইদাল হ্ৰদত ফুলি থকা ডেফ'দিল্‌ছ ফুলে, আকাশেদি গম্ভীৰভাৱে যোৱা মেঘমালাই, উইল' গছ-জোপাই মানুহক নানা শিক্ষাৰে শিক্ষিত কৰিব পাৰে।

ৱৰ্ডছৱৰ্থে দেখুৱাইছে যে প্ৰকৃতিৰ পৰিবেশ অনুযায়ী মানুহৰ মন গঢ় লয়। চেঁচা ঠাইৰ প্ৰকৃতিৰ মাজত যদি কোনোবা ডাঙৰ-দীঘল হয় তেনেহ'লে তেওঁৰ মনত চঞ্চল উদ্দাম বাসনা আহিব নোৱাৰে। গৰম দেশৰ গৰম প্ৰকৃতিয়ে মানুহৰ মন উন্মত্ত কৰি তোলে। প্ৰকৃতিৰ এই দুয়োটা পৰিবেশৰ বিষয়ে ৱৰ্ডছৱৰ্থে তেওঁৰ 'ৰুথ' কবিতাত বৰ্ণনা কৰিছে। ৰুথ আৰু সামৰিক ডেকা জনৰ চৰিত্ৰত প্ৰকৃতিৰ দুটা ফাল প্ৰকাশ পাইছে। এটা সামৰিক ডেকাৰ মাজেদি আৰু আনটো ৰুথ চৰিত্ৰৰ মাজেদি। গৰম দেশৰপৰা অহাৰ কাৰণে সামৰিক ডেকা জনৰ মন চঞ্চল। ৰুথৰে সৈতে প্ৰণয়াবদ্ধ হ'লেও চঞ্চল স্বভাৱৰ কাৰণে ডেকাই ৰুথক পৰিত্যাগ কৰিলে। প্ৰকৃতিৰ শান্ত পৰিবেশ ৰুথৰ মাজেদি প্ৰকাশ পোৱাৰ কাৰণে ৰুথে কোনো ক্ষেত্ৰতেই জীৱনৰ চঞ্চলতা, উদ্দাম বাসনা প্ৰদৰ্শন কৰা নাই।

ৱৰ্ডছৱৰ্থে প্ৰকৃতিৰ নিষ্ঠুৰতাৰ কথা উলাই কৰিলে ; তেওঁ সেই কালটোৰ কথা বিশেষভাবে লক্ষ্য কৰা নাই। সেইকাৰণেই সমালোচকসকলে কয় যে প্ৰকৃতিৰ নিষ্ঠুৰতাৰ প্ৰতি ৱৰ্ডছৱৰ্থে লক্ষ্য কৰা নাই। জন মৰ্লে ই (John Morley) কৈছে— "Nature has sides to which Wordsworth was not energetically alive—Nature red in tooth and clear. He was not energetically alive to blind and remorsless cruelties of life and the world."—অৱশ্যে কথত প্ৰকৃতিৰ প্ৰভাৱে যে মানুহক সদায় উপকৃত নকৰে সেইটো তেওঁ দেখুৱালেও তেওঁৰ মতে চকু আছিল প্ৰকৃতিৰ ভাল কালটোৰ প্ৰতিহে। তেওঁ গুৰুত্ব দিছিল প্ৰকৃতিৰ আনন্দৰ কালটোৰ ওপৰতহে, প্ৰকৃতিৰপৰা জ্ঞান আহৰণ কৰাৰ ওপৰতহে—। সেইকাৰণেই তেওঁ প্ৰকৃতিৰ আনন্দৰ কথা কৈছে—

'tis my faith that every flower
Enjoys the air it breathes.

প্ৰকৃতিৰ বস্তুৰপৰা পোৱা শিক্ষাৰ গুৰুত্ব তেওঁ এনেদৰে দিছে—

Our impulse from a vernal wood
May teach you more of man
Of moral evil and of good
Than all the sages can.

(The Tables Turned)

প্ৰকৃতিক আনন্দ মনেৰে উপলব্ধি কৰিবৰ কাৰণে তেওঁ দেখাতেই কাত্ত নেথাকি তাক মনৰ ৰাজ্যলৈ লৈ আহিছিল ; আৰু সেই আনন্দ উপলব্ধি কৰিছিল অন্তৰ্দৃষ্টিৰে। তেক'দিন ফুলৰ সৌন্দৰ্য্য দেখি তেওঁ মোহিত হৈছিল আৰু সেই সৌন্দৰ্য্যই তেওঁ পাচত পৰি থাকোঁতে স্মৃতি-ৰূপত আহি মানস-পটত ভাহি উঠিছিল—

For oft when on my couch I lie
In vacant or in pensive mood,
They flash upon that inward eye
Which is the bliss of solitude.

তেওঁ এই প্ৰকৃতিৰ আনন্দ মনত চিৰ-সেউজীয়া কৰি ৰাখিবলৈ যত্ন কৰিছিল। প্ৰকৃতি ৱৰ্ডছৱৰ্থৰ কাৰণে আছিল মানুহৰ বাস্তব আনন্দৰ প্ৰতিকৃতি। মানুহৰ মাজত থকা নৈতিকতা, প্ৰেম, দয়া, কৰ্ত্তব্যবোধ, ত্যাগ, সকলোবোৰ গুণ প্ৰকৃতিৰ মাজত বিৰাজমান। গতিকে মানুহ আৰু প্ৰকৃতি অভিন্ন।

প্ৰকৃতিৰ নিৰ্জীৱ বস্তুবিলাকৰ উপৰিও ৱৰ্ডছৱৰ্থে সজীৱ প্ৰকৃতিৰ ওপৰতো কবিতা লিখিছে। সজীৱ প্ৰকৃতিৰ ভিতৰত উল্লেখযোগ্য হ'ল চৰাই। চৰাই সম্পৰ্কে লিখা তেওঁৰ প্ৰত্যেকটো কবিতাই বিভিন্ন-ধৰ্মী। 'দি কুকু' কবিতাত প্ৰকাশ কৰিছে অতীন্দ্ৰিয় অনুভূতি, 'টু এ স্কাইলাৰ্ক' কবিতাত বাস্তব পৰ্য্যবেক্ষণৰ লগত তেওঁৰ নীতি প্ৰতিপাদনৰ চেষ্টা, 'গ্ৰীন লিনেট' কবিতাত উদ্যানৰ দৃশ্যৰে সৈতে পখীৰ একাত্মতা অনুভৱ, ইত্যাদি। চৰাইৰ কবিতাত শ্বেলীয়ে যি আদৰ্শ প্ৰচাৰ কৰিছে ৱৰ্ডছৱৰ্থে সেই আদৰ্শ প্ৰচাৰ কৰা নাই। স্কাইলাৰ্ক সম্পৰ্কে শ্বেলী আৰু ৱৰ্ডছৱৰ্থ দুয়ো কবিতা লিখিছে। শ্বেলীৰ স্কাইলাৰ্কে পৃথিৱীৰপৰা দূৰ-দূৰণিত সৰগৰ নিচেই ওচৰত গান গায়। কবিয়ে স্কাইলাৰ্কক দেখি পোৱা নাই, মাথোন গীতহে শুনিছে—

Thou art unseen, but yet I hear
Thy shrill delight.

দূৰ-দূৰণিৰপৰা আদৰ্শৰ গান শুনি কবিয়ে চৰাইৰ বিষয়ে নানান কল্পনা কৰিছে। আকাশৰ বিভিন্ন বস্তুৰ মাজত মিলি গৈ শ্বেলীৰ স্কাইলাৰ্কে মাটিৰ চিন সম্পূৰ্ণৰূপে বিলীন কৰি দিছে। শেষত

কবিয়ে অনুমান কৰিছে যে জীৱন-মৃত্যুৰ যি চিৰন্তন ৰহস্য, সেই ৰহস্য স্কাইলাৰ্কে অলৌকিক উপায়েৰে উদ্ঘাটন কৰিছে। ৱৰ্ডছৱৰ্থৰ স্কাইলাৰ্ক ভেনে নহয়। পৃথিৱীৰপৰা আকাশত উৰিলেও পৃথিৱীৰ মোহ ৱৰ্ডছৱৰ্থৰ স্কাইলাৰ্কে এৰা নাই। সম্পূৰ্ণৰূপে পাৰ্থিৱ হোৱাৰ কাৰণে ৱৰ্ডছৱৰ্থৰ স্কাইলাৰ্কে আকাশত উৰিলেও ঘূৰি ঘূৰি বাহলৈ চায়। যিখন পৃথিৱীত নিজৰ বাহ আছে সেইখন পৃথিৱীৰ মোহ সি এৰিব নোৱাৰে। কবিয়ে যেতিয়া মূলতঃ দাৰ্শনিক ভাৱৰ প্ৰাধান্য লাভ কৰে তেতিয়া তেওঁ চৰাইৰ ভঙ্গীত, ফুলৰ সৌন্দৰ্য্যত অতীন্দ্ৰিয় ভাৱৰ আভাস পায়।

ৱৰ্ডছৱৰ্থে প্ৰকৃতি সম্পৰ্কে যি ধ্যান ধাৰণা গ্ৰহণ কৰিলে সেই ধাৰণা তেওঁ শেষ পৰ্য্যন্তলৈকে ৰাখিলে। তেওঁৰ জীৱনত কোনোবা দিনা হয়তো আনন্দ হেৰাই গৈছে, তথাপি তেওঁ এই হেৰাই যোৱাৰ মাজতে প্ৰকৃতি সম্পৰ্কে আশাবাদী মনোভাৱ গ্ৰহণ কৰিছে। জীৱনৰ দুখ-দৈন্যৰ কাৰণে তেওঁ নৈৰাশ্যবাদক প্ৰশ্ৰয় দিয়া নাই।

ৱৰ্ডছৱৰ্থে আত্মাৰ অবিনশ্বৰতা বিশ্বাস কৰিছিল। এই বিশ্বাসৰ ভাবধাৰা তেওঁ প্ৰকাশ কৰিছিল 'অ'ড অন্ ইন্‌টিমেশ্যন অৱ্ ইমৰ্টেলিটি' কবিতাত। আত্মাৰ অবিনশ্বৰতা অৰ্থাৎ আত্মা ভগৱানৰপৰা আহে আৰু ভগৱানৰ গুৰিলৈ গুছি যায়—এই ভাবধাৰা ৱৰ্ডছৱৰ্থৰ নিজৰ নহয়। ভাৰতৰ ঋক্‌বেদ, গীতাই এই অবিনশ্বৰতা সম্পৰ্কে বহুবাৰ উল্লেখ কৰিছে। গীতাৰ মতে আত্মা অচ্ছেদ্য, অদাহ্য, অক্লেদ্য, অশোষ্য, নিত্য, সৰ্বব্যাপী আৰু অনন্ত।

অচ্ছেদ্যোঽয়মদাহ্যোঽয়ম্ অক্লেদ্যো অশোষ্য এব চ
নিত্যঃ সৰ্বগতঃ স্থাণুৰচলো অয়ং সনাতনঃ।
অব্যক্তো অয়ম চিন্ত্যোঽয়ম বিকাৰ্য্যো অয়মুচ্যতে॥

গ্ৰীক দাৰ্শনিক পিথাগৰাছ আৰু প্লেটোৱে আত্মাৰ অবিনশ্বৰতা তত্ত্ব তেওঁলোকৰ লিখনিৰ মাজেদি প্ৰকাশ কৰিছিল। পিথাগৰাছে

অবিনাশী আত্মাৰ কথা উল্লেখ কৰোঁতে কৈছে যে বিভিন্ন শাৰীৰিক অবদানৰ মাজেদি আত্মা অমৰ হৈ থাকে। বিভিন্ন শাৰীৰিক অবস্থান সম্পৰ্কে গীতাই কৈছে যে মানুহে যেনেকৈ জীৰ্ণ বস্ত্ৰ ত্যাগ কৰি অন্য নতুন বস্ত্ৰ গ্ৰহণ কৰে সেইদৰে আত্মাইও জৰাগ্ৰস্ত দেহ পৰিত্যাগ কৰি অন্য নতুন দেহ ধাৰণ কৰে।

বাসাংসি জীৰ্ণানি যথা বিহায়
নবানি গৃহ্লাতি নৰোঅপৰাণি।
তথা শৰীৰাণি বিহায় জীৰ্ণাং
অন্যানি সংযাতি নবাহি দেহী।

প্লেটোৰ মতে এই নশ্বৰ জগতৰ উপৰিও অনন্ত ভাবধাৰাৰ অন্য এক জগত আছে। এই ভাবধাৰা মানুহে জন্মৰ লগে লগে লৈ আহে। অভিজ্ঞতাৰে ইয়াক শিকিব নোৱাৰি। প্লেটোৱে তেওঁৰ 'মেনো' আৰু 'ফিড্ৰাছ' নামৰ 'ডায়লগ'ত এই ভাবধাৰা প্ৰকাশ কৰিছে। এই ভাবধাৰাৰ নাম হ'ল স্মৃতিতত্ত্ব। তেওঁৰ মতে আত্মাই অমৰত্ব লাভ কৰাৰ কাৰণে বহুবাৰ জন্মগ্ৰহণ কৰে। ইপুৰী আৰু সিপুৰীৰ বহুতো বস্তু চিনি আৰু জানি থকাৰ কাৰণে আত্মাই সকলো জ্ঞান আহৰণ কৰিব পাৰে। ৱৰ্ডছৱৰ্থ প্লেটোৰ এই স্মৃতি-তত্ত্বৰ দ্বাৰা বিশেষভাৱে প্ৰভাৱান্বিত। ৱৰ্ডছৱৰ্থে আত্মাৰ অমৰত্বক এদিশত মাৰ গৈ অস্তদিশত ওলোৱা তৰাৰ লগত তুলনা কৰিছে। তেওঁৰ মতে পৃথিৱীলৈ অহাৰ আগতে আত্মা সৰগত থাকে। পৃথিৱীত শিশুৰূপে জন্মগ্ৰহণ কৰাৰ লগে লগে আত্মাই অতীতৰ অৱস্থিতি পাহৰি নেযায়।

Our birth is but a sleep and a forgettings :
The soul that rises with us, our life's star,
Hath had elsewhere its settings,
And comes from afar :

Not in entire forgetfulness,
And not in utter nakedness,
But trailing clouds of glory do we come
From God, who is our home:
Heaven lies about us in our infancy:

'অ'ড্ অন্ ইনটিমেশ্যন অব্ ইমৰ্টেলিটি' কবিতাত দেখুৱাইছে যে নৱজাত শিশু বয়সস্থ লোকতকৈ পৰিপক্ক; কাৰণ নৱজাত শিশু ভগবানৰ ওচৰৰপৰা জগতলৈ অহা নতুন অতিথিহে। অবিনশ্বৰ আত্মাৰ লগত ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ থকা শিশু ডাঙৰ হৈ অহাৰ লগে লগে ইয়াৰ সম্বন্ধ আধ্যাত্মিক জগতৰ লগত কমি আহে, স্বৰ্গীয় পৰিবেশ নাইকিয়া হৈ আহে। শিশুকালত থাকোঁতে সামান্য বস্তুৰ মাজতো কবিয়ে স্বৰ্গীয় জ্যোতি দেখিবলৈ পাইছিল।

There was a time when meadow, grove and stream,
The earth, and every common night
To me did seem
Apparelled in celestial light
The glory and the freshness of a dream.

কিন্তু কবি ডাঙৰ হৈ অহাৰ লগে লগে সকলোবিলাকৰ পৰিবৰ্ত্তন দেখিলে। প্ৰকৃতিৰ সৌন্দৰ্য্যময়ী বস্তুবিলাকে কবিক আৰু আজি অনুপ্ৰাণিত কৰিব নোৱাৰে। শৈশৱৰ যি অনুপ্ৰেৰণা হেৰুৱালে সেই অনুপ্ৰেৰণাৰ কাৰণে আজি তেওঁৰ অন্তৰত বেদনা উপস্থিত হৈছে—

To me alone here came a thought of grief.

শিশু, চৰাই, ফুল ইত্যাদিৰ আনন্দত নিজে আনন্দিত হ'বলৈ যত্ন কৰিলেও বিষন্নতাই তেওঁৰ মন ছাটি পেলায়। ভগবানে শিশুক দিয়া দৃষ্টিশক্তি তেওঁ যেন হেৰুৱাই পেলায়। শিশু-জীৱনৰ

প্ৰতি কবিৰ মোহ অহাৰ কাৰণ হ'ল শিশুৰ লগত ভগবানৰ সম্বন্ধ বেছি। অস্পষ্ট হ'লেও শিশুৱে ভগৱানৰ স্মৃতি লৈ আহে। বয়সস্থ হিচাপে যদিও তেওঁ পুৰাতন, অনন্ত দৃষ্টি হেৰুৱাই পেলাইছে, তথাপিও মনত সান্ত্বনা দিবলৈ সমল নোহোৱা নহয়। জীৱনৰ বিভিন্ন অভিজ্ঞতা আৰু দুখ-দৈন্যৰ মাজেদি কবিয়ে আকৌ জীৱনৰ বিয়লি বেলিকা ভগবানৰ কাষ চাপিব পাৰে বুলি বিশ্বাস কৰিছে। জীৱনৰ বিয়লি বেলিকা স্বৰ্গীয় অনন্ত জ্যোতি কেনেকৈ পাব পাৰি তাৰ এটি তুলনা দাঙি ধৰিছে এইদৰে—যেনেকৈ ভিতৰুৱা ঠাইত থাকিলেও শান্ত বতৰত বিৰাট সাগৰৰ গৰ্জন শুনিবলৈ পোৱা যায়, তেনেকৈ বাৰ্দ্ধক্যই যদিও আমাক সৰগৰ-পৰা বহুত আঁতৰাই আনিছে, তথাপি মনৰ শান্ত পৰিবেশত থাকিলে বৃদ্ধ অৱস্থাতো আমাৰ আত্মাই অসীম অনন্তৰ পোহৰৰ সন্ধান পাব পাৰে।

Hence in a season of calm weather
Though inland far we be,
Our souls have sight of that immortal sea.

বৰ্ডছৱৰ্থে প্ৰকৃতিৰ প্ৰাধান্য দেখুৱাৰ লগে লগে এই প্ৰকৃতিৰ লগত জড়িত থকা সাধাৰণ জীৱনৰ ওপৰত কিছুমান কবিতা লিখিছিল। সাধাৰণ মানুহৰ জীৱনক কবিতাৰ বিষয়-বস্তু কৰি লোৱাটো ৰোমান্টিক যুগৰ নতুন কথা। ক্লাছিকেল যুগত সাধাৰণ মানুহৰ জীৱনে কবিসকলৰ লিখনী স্পৰ্শ কৰিব নোৱাৰিছিল। বৰ্ডছৱৰ্থে এই যুগত সাধাৰণ জীৱনৰ যি ছবি আঁকিছে সেই ছবিত যেন প্ৰতিভাত হৈছে প্ৰকৃতিৰ মানৱিক সংস্কৰণ। এনে ধৰণৰ কবিতা হ'ল—'ছলিটেৰী ৰিপাৰ', 'এফ্লিকশ্বন অৱ্ মাৰ্গেৰেট', 'চাইমন লী অল্ড হান্টছমেন', 'দি টু থিপছ্', 'দি অল্ড্ কুম্বাৰলেণ্ড বেগাৰ', 'ইডিয়েট বয়', 'কইন কটেজ', 'এলাইছ লী' ইত্যাদি।

'ছলিটেৰী বিপাৰ'ত ওখ পাহাৰৰ এডলীয়া পথাৰত গীত গাই অকলশৰে ধান দাই-থকা দাউনী ছোৱালীজনী দেখি কবি মুগ্ধ হৈছে। দাউনী ছোৱালীৰ গীতে গোটেই উপত্যকাটোকে মুখৰিত কৰি তুলিছে। কবিয়ে নিৰলা দাউনীৰ গীতৰ বিষয়-বস্তু বুজিব নোৱাৰিলেও, কবিয়ে অনুভৱ কৰিছে এই গীতৰ লগত জীৱনৰ কাৰুণ্য জড়িত আছে। সুমধুৰ করুণ বিননিয়ে কবিৰ মনত স্মৃতিৰ ৰেখাপাত কৰে।

'এফ্লিকেশ্বন অব্ মাৰ্গেৰেট'ত কবিয়ে পুত্ৰহাৰা মাতৃৰ মৰ্ম-বেদনা ফুটাই তুলিছে। একমাত্ৰ পুত্ৰ, সিও নিৰুদ্দেশ। মাৰ্গেৰেটে পুত্ৰৰ কোনো খবৰ পোৱা নাই; পতিকে নিজকে সংযত কৰিব পৰা নাই। ভাল হওক, বেয়া হওক, মাৰ্গেৰেটক পুত্ৰৰ সংবাদ লাগে। এই সংবাদ মাৰ্গেৰেটে বিচাৰিছে শান্ত সৌম্যভাৱে—

Then come to me, my son, or send
Some tidings that my woes may end;
I have no other earthly friend.

'চাইমন লী'ত ৱৰ্ডছৱৰ্থে চাইমন লীৰ ডেকা কাল আৰু বুঢ়া কালৰ তুলনা কৰিছে। ডেকাকালৰ কাৰ্ডিগানত থকা চিকাৰী চাইমন লী চেৰিফলৰ দৰে ৰঙা গাল দুখনেৰে, মুখত মিচিকিয়া হাঁহিৰে ওখ মানুহ। আনন্দত মতলীয়া হৈ পৰ্বত-পাহাৰ বগাই ফুৰা চাইমন লীৰ দৰে শিঙা বজাব পৰা কেইজন আছিল? কিহবালৈ জানো ভয় কৰিছিল? খৰবা কামলৈ ভয় নাই, চিকাৰলৈ ভয় নাই, খেতিলৈ ভয় নাই—

In those proud days
For husbandary or tillage;
To blither tasks did Simon rouse
The sleepers of the village.

কিন্তু কালৰ কি পৰিহাস! কালে এই সকলোকে মৰিমূৰ কৰি লৈ গ'ল। স্বাস্থ্য গ'ল, শক্তি গ'ল, বন্ধু-বান্ধৱ গ'ল, বংশ-পৰিয়াল গ'ল। আইভৰ ভৱনত থকা তেওঁৰ সবাকীকো কালে নিপাত কৰিলে। আইভৰ ভৱনত মানুহ নাই, ঘোঁৰা নাই, কুকুৰ নাই, কোনো জন-প্ৰাণী নাই। থাকিল মাথোন বাৰ্দ্ধক্যকে লৈ আঠুমুৰীয়া হৈ জৰাজীৰ্ণ চাইমন লী!

But oh the heavy change! bereft
Of health, strength, friends and kindred, see!
Old Simon to the world is left
In liveried poverty :—
His master's dead, and no one now
Dwells in the Hall of Ivar;
Men, dogs and horses, all are dead;
He is the sole.

চিকাৰী চাইমন লীয়ে বাৰ্দ্ধক্যৰ কাৰণে পচা কাঠৰ মূঢ়া এটাও উঘালিব পৰা নাই। কাঠৰ মূঢ়াও উৰলি গৈছে, জীৱনো উৰলি গৈছে। ইয়াকে দেখি কবিৰ চাইমনৰ প্ৰতি সহানুভূতি জাগিছে। হাতৰ কুঠাৰ খুজি লৈ কবিয়ে মূঢ়াটো উঘালি দিলে। কৃতজ্ঞতাত চাইমনৰ চকুত দুধাৰি চকুলো বাগৰি গ'ল। চাইমনে জনোৱা কৃতজ্ঞতাই কবিৰ অন্তৰত বেদনা জগালে।

এইদৰেই সাধাৰণ জীৱনৰ প্ৰতি জনোৱা সহানুভূতিৰে ৱৰ্ডছৱৰ্থে যিমানবোৰ কবিতা লিখিলে সেই আটাইবোৰৰ মাজেদি প্ৰকাশ পালে প্ৰকৃতিৰ সৰলতা, উদাৰতা আৰু সংযম। কবি ৱৰ্ডছৱৰ্থে মানৱতাৰ দৃষ্টিভঙ্গী লৈ মানুহৰ প্ৰতি সহানুভূতি জনাইছে। এই মানৱতাবোধ কবিয়ে আহৰণ কৰিলে ফৰাচী বিপ্লৱৰ অভিজ্ঞতাৰপৰা। মানুহে মানুহক অন্যায় কৰে—মানুহে মানুহক ধ্বংস কৰে—এইয়া অভিজ্ঞতা ফৰাচী বিপ্লৱৰ। বসন্ত-

কালত প্ৰকৃতিৰ প্ৰত্যেকটো বস্তুৰেই আনন্দত মতলীয়া। প্ৰকৃতিৰ আইন-কানুন মানি চলাৰ কাৰণে প্ৰকৃতিৰ বস্তুৰ এই আনন্দ। প্ৰকৃতিৰ পবিত্ৰ ৰীতি-নীতিৰপৰা আঁতৰি, প্ৰকৃতিৰ পবিত্ৰ পৰিকল্পনাৰপৰা আঁতৰি আহি কৃত্ৰিম ব্যৱস্থাত মানুহে মানুহক চিনিব নোৱাৰি অত্যাচাৰ কৰিছে। মানৱতাৰ ভেটিত প্ৰতিষ্ঠা হোৱা এখন উদাৰ অন্তৰ লৈ কৰিয়ে এই পতিত মানুহৰ কাৰণে দুখ কৰাৰ কাৰণ বিচাৰি পাইছে—

If this belief from heaven be sent
If such be Nature's holy plan
Have I not reason to lament
What man has made of man ?

মানৱ জগতৰপৰা মনৰ সহানুভূতি কবিয়ে প্ৰাণী-জগতলৈও বিয়পাই দিছে। প্ৰকৃতিৰ মাজত লালন-পালন হোৱা কোনো প্ৰাণীয়েই আনন্দৰপৰা বঞ্চিত হোৱা নাই। যদি কেতিয়াবা কোনোবা নিষ্ঠুৰতাৰ কৰাল গ্ৰাসত পৰিছে তাৰ বাবে প্ৰকৃতিয়ে সমবেদনা জনাইছে। 'হাৰ্ট লিপ ওৱেল' কবিতাত ছাৰ ৱালটাৰে হৰিণা পহু মৰাত প্ৰকৃতিয়ে অনন্ত শক্তিৰে দুখ অনুভৱ কৰিছে— মৃত্যুত শিয়ঁৰি উঠিছে আৰু এই দুৰ্ভগীয়া প্ৰাণীটোৰ প্ৰতি সহানুভূতি জনাইছে—

This beast not unobserved by nature fell ;
His death was mourned by sympathy divine.
The Being, that is in the clouds and air,
That is in the green leaves among the groves,
Maintains a deep and reverential case
For the unoffending creatures whome he loves.

নাট্যকাৰ ইব্‌ছেন

"এয়া তোমাৰ আঙঠি, মোৰ আঙঠি দিয়া। চাবি ইয়াতে আছে। ঘৰৰ সকলোবোৰ কথা মোতকৈ লিগিৰী কেইজনীয়ে ভালকৈ জানে।" এইবুলি ঘৰৰ চাবিবেৰৰ মাজত ল'ৰা-ছোৱালীক প্রতিপালন কৰি থাকিবলৈ অমাস্তি হোৱা, নাৰীৰ স্বাধীনতাৰ স্বীকৃতি দাবি কৰা ইবছেনৰ 'ডল্‌ছ্‌ হাউছ'ৰ নায়িকা নৰাই শব্দ হোৱাকৈ দুৱাৰখন জপাই হাতত বেগ লৈ ওলাই গ'ল। বন্ধ দুৱাৰৰ শব্দই ইউৰোপত প্রতিধ্বনি তুলিলে। এই প্রতিধ্বনিয়ে আমেৰিকা চুলেগৈ, তুৰস্ক আৰু ইজিপ্তুতো ইয়াৰেই প্রতিক্রিয়া হ'ল। এই প্রতিধ্বনি নাৰীৰ স্বাধীনতাৰ আন্দোলনৰ প্রতিধ্বনি। ঠিক নৰাৰদৰে ইব্‌ছেনৰ নাটকে ইউৰোপতে নহয়, গোটেই পৃথিবীতে পুৰণি ৰীতিৰ বিৰুদ্ধে প্রতিবাদ জনাই ৰঙ্গমঞ্চৰ পাদ-প্রদীপৰ সমুখলৈ ওলাই আহিল। দৰ্শকে প্রতিবাদ নজনালে, জনালে ওলগনি—যি ওলগনিয়ে পৃথিবীৰ নাট্য-জগতত এটি নতুনৰ পাতনি মেলিলে। এই পাতনি হ'ল—ৰঙ্গমঞ্চ আৰু নাট্য-সাহিত্যত বাস্তৱবাদৰ আগমনী।

নৰৱেৰ নাট্যকাৰ ইব্‌ছেনে উনৈশ শতিকাত নাট্যজগতত লিখনি ধৰিছিল সমাজৰ সমালোচনাৰ মাজেদি। যিদিনা উইলিয়াম আৰ্চাৰে ইব্‌ছেনৰ নাটকবোৰ ইংৰাজীলৈ অনুবাদ কৰিলে সেইদিনা ইংলণ্ডৰ ৰঙ্গমঞ্চ আৰু নাট্য-সাহিত্যত চলি অহা ছেক্সপীয়েৰৰ দিনৰ পৰম্পৰা আৰু ইব্‌ছেনৰ নতুনত্বৰ মাজত সংঘাত হয়। প্রশ্ন উঠিল—ৰঙ্গমঞ্চ উত্তেজনা, অলৌকিকতা, লোমহৰ্ষক কাৰ্য্যকলাপৰ ঠাই নে, নে জীৱনৰ সমস্যাৰ আলোচনাৰ

ঠাই? নাটক যদি বাস্তৱ জীৱনৰেই প্ৰতিচ্ছবি, তেনেহ'লে তাত অবাস্তৱতাৰ ঠাই ক'ত? বাৰ্নাৰ্ড শ্বই ইব্‌ছেনকে ছেক্সপীয়েৰতকৈ অধিক গুৰুত্ব দি কৈছিল: "ইংলণ্ডৰ ওপৰত ইব্‌ছেনৰ প্ৰভাৱ তিনিটা বিপ্লৱ, ছটা ক্ৰুচেদ, দুটা বিদেশী আক্ৰমণ আৰু এটা ভূমিকম্পৰ প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সমান।" এই প্ৰভাৱতে প্ৰভাৱান্বিত হৈ শ্বই ইব্‌ছেনক অনুসৰণ কৰি সমাজৰ সমস্যাৰ ওপৰত নাটক লিখিলে। অকল শ্বয়ে নহয়, ইব্‌ছেনৰ নাটকৰ বাস্তৱ দৃষ্টিভঙ্গীয়ে, সমাজ-চেতনাই ইংলণ্ডৰ গেলছৱৰ্ডি, চুডাৰমেন, ৰুচিয়াৰ গৰ্কী, ইটালীৰ পিৰাণদেল' আদিৰ ওপৰতো প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছিল।

ইংলণ্ডৰ এলিজাবেথীয় যুগৰ নাটকবিলাকত নায়ক-নায়িকা আছিল সমাজৰ ওপৰ থাপৰ। তেওঁলোকে সমাজৰ তলৰ থাপৰ মানুহৰ কথা নেজানে। বিয়োগান্ত নাটকৰ নায়ক-নায়িকা, ৰজা, ৰাজকুঁৱৰী, ডাঙৰীয়াই ৰঙ্গমঞ্চত অতিৰঞ্জিত কাৰ্য্যকলাপ কৰে, কৃত্ৰিম ভাষা মাতে। ছেক্সপীয়েৰে মানুহৰ সাৰ্বজনীন ভাব-অনুভূতিক বিশ্লেষণ কৰিছে—সামাজিক দৃষ্টিভঙ্গীৰে কোনো কথা চোৱা নাই। 'ৰোমিও জুলিয়েট'ৰ প্ৰেম বাসনাই সমাজৰ কিবা অঘটন ঘটাব পাৰেনেকি তাৰ বিষয়ে ছেক্সপীয়েৰে ভৱা নাই— তেওঁ ভাবিছে "প্ৰকৃত প্ৰণয়ৰ গতি সহজ নহয়"—এই সাৰ্বজনীন সিদ্ধান্তৰ কথাহে। ইব্‌ছেনৰ নাটকবিলাকৰ চিন্তাধাৰাই সাধাৰণ মানুহৰ কাষ চাপিল। সমস্যাৰ আউল লগা সমাজখনত ইব্‌ছেনে নাটকৰ সমল বিচাৰিলে—সমল পালে, যি সমলে অকল ইউৰোপৰ ৰঙ্গমঞ্চতে নহয়, সমাজতো আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰিলে।

ইব্‌ছেন সমাজ-সংস্কাৰক নহলেও সমাজৰ ভুৱা নীতিবোৰ তেওঁ নাটকত বিশ্লেষণ কৰি ভাল পাইছিল আৰু তাৰ মাজেদিয়েই সামাজিক জীৱনৰ চিৰন্তন সত্য তেওঁ উদ্ঘাটন কৰিছিল। নিজৰ জীৱনৰ বাধা-বিঘিনিয়ে ইব্‌ছেনকে সমাজক অধ্যয়ন কৰিবলৈ ইন্ধন যোগাইছিল। ছবি আঁকি ভালপোৱা ল'ৰাটোৱে কাৰ্মাচীত

নিজৰ জীৱিকাৰ কাৰণে ঔষধ তৈয়াৰ কৰা, বটলত লেবেল লগোৱা আদি কামত ব্যস্ত থাকিব লগা হৈছিল। নিৰানন্দময় পৰিস্থিতিত ইব্‌ছেনৰ মানসিক পৰিস্থিতিও অসন্তোষীয়া হৈ পৰে। তেওঁৰ এই মানসিক অৱস্থাত ফৰাচী বিপ্লৱে আৰু 'কেটেলিন কনস্পিৰেশ্যন' বুলি এখন কিতাপে মনত বিশেষ প্ৰতিক্ৰিয়া কৰে। এই প্ৰতিক্ৰিয়াৰ ফল স্বৰূপে তেওঁ 'কেটেলিনা' বুলি এখন নাটক লিখে। নিজে বিশেষ একো কৰিব নোৱাৰিলেও ইব্‌ছেনে সেই সময়ৰ সাহিত্যৰ প্ৰতি বিতৰাগ হৈছিল। এই সাহিত্যত মানুহৰ নীৰৱ অন্তৰৰ সঁহাৰি নাই। এইয়া তেওঁৰ ডেকাকালৰ কথা।

জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰে নিজৰ নীৰৱ অন্তৰৰ সঁহাৰি দিবলৈকে ইব্‌ছেনে নাটক লিখিলে। এই নাটকৰ স্তৰে স্তৰে সোমাই আছে তেওঁৰ মানসিক চিন্তাধাৰাৰ সিদ্ধান্ত। এই সিদ্ধান্ত হ'ল, প্ৰত্যেক মানুহে তেওঁৰ নিজৰ জীৱন চলাই নিবৰ প্ৰাকৃতিক অধিকাৰ আছে, সংখ্যালঘিষ্ঠ সদায়ে শুদ্ধ, সংখ্যাগৰিষ্ঠৰ চৰকাৰ নিষ্পেষণৰ চৰকাৰ। সামাজিক জীৱনত সম্পূৰ্ণ সাধুতা আৰু বিশ্বাসৰ আৱশ্যক। কোনো কথাতেই আপোচৰ থল নাই। জীৱনত দুৰ্ভাগ্য হ'ল প্ৰেমৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰত্যাখ্যাত হোৱা। সংখ্যা-গৰিষ্ঠ চৰকাৰৰ প্ৰতি আস্থা নোহোৱাৰ কাৰণে বহুতে ইব্‌ছেনক 'এনাৰ্কিষ্ট' বুলিও অভিহিত কৰিছে। সঁচা হওক নহওক, এইটো ঠিক যে সাধাৰণ স্বাৰ্থৰ কাৰণে, ব্যক্তিগত মান-সন্মানৰ কাৰণে— জনতাৰ দ্বাৰা গঠিত চৰকাৰ বহুত তললৈ নামিব পাৰে।

নাট্যকাৰ হিচাবে ইব্‌ছেনে সামাজিক সমস্যাবোৰ নিৰীক্ষণ কৰিছিল সমাজ সংস্কাৰক হিচাবে নহয়। সেই কাৰণে তেওঁ এবাৰ কৈছিল: "নাট্যকাৰৰ কাম হ'ল প্ৰশ্ন কৰাহে, প্ৰশ্নৰ উত্তৰ দিয়া নহয়।" সেই কাৰণে তেওঁ 'বাইল্ড ডাক্', 'ঘষ্ট', 'মাষ্টাৰ বিল্ডাৰ' আদি নাটকত বিভিন্ন প্ৰশ্নৰ সংযোজনা কৰিছে; কিন্তু সেইবিলাকৰ সম্পূৰ্ণ উত্তৰ দিয়া হোৱা নাই। বিভিন্ন সামাজিক

পটভূমিত, বিভিন্ন চৰিত্ৰ সংযোজনা কৰি সমস্যা দাঙি ধৰিছে। প্ৰশ্নৰ অন্তৰালত থকা সমাধান বা দৰ্শন পাঠকে নিজে বিচাৰি লব লাগে। ইব্‌ছেনে অন্যায়ৰ মুখা পিন্ধি সমাজত লাইখুটা ৰূপে চলি থকা চৰিত্ৰ দিছে—সেই চৰিত্ৰই দুৰ্নীতি কৰি বৰ্ত্তি থকা সমাজ দিছে; দুষ্কৃতিৰ বাবে অনুশোচনা দিছে। ইয়াৰ পিছত কৰ লগীয়া থাকিলে সেইয়া নাট্যকাৰৰ নহয়—সেইয়া দৰ্শকৰহে। নাটকত দাঙি ধৰা সমস্যা সম্পৰ্কত ইব্‌ছেনে এবাৰ কৈছিল—"তথাকথিত সমস্যাবোৰ দাঙি ধৰা মোৰ ইচ্ছা নহয়, আজিৰ যুগৰ সামাজিক পৰিস্থিতি আৰু নীতিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত মানুহৰ অনুভূতি আৰু মানুহৰ ভাগ্যৰ প্ৰতিচ্ছবি দাঙি ধৰাহে মোৰ ইচ্ছা।" ইব্‌ছেনে মানুহৰ অনুভূতি আৰু ভাগ্যৰ পৰিস্থিতি দাঙি ধৰিবলৈ যাওঁতেই তেওঁ সমস্যাবোৰ আলোচনা নকৰাকৈ থকা নাই। এই কথা তেওঁৰ 'এনিমি অব্‌ দি পিপল্‌,' 'ডলছ্‌ হাউছ্‌', 'ৱাইল্ড ডাক' আদিত প্ৰকাশ পাইছে। চিৰাচৰিত জীৱনৰ শক্তিৰ বিৰুদ্ধে ব্যক্তিৰ সংঘাতৰ মাজেদিয়েই ইব্‌ছেনে নাটকৰ মূল উৎস প্ৰকাশ কৰে। এই সংঘাত 'ডলছ্‌ হাউছ্‌'ত নৰাৰ জীৱনত, 'এনিমি অব্‌ দি পিপল্‌ছ্‌'ত ডাঃ ষ্টকমেনৰ জীৱনত প্ৰকাশ পাইছে।

ইব্‌ছেনৰ নাটকীয় উদ্দেশ্য সম্পৰ্কে উল্লেখ কৰি বাৰ্নাৰ্ড শ্বই কৈছে—"ছেক্সপীয়েৰে আমাৰ পৰিস্থিতিক ৰঙ্গমঞ্চত থিয় নকৰায়, আমাকহে ৰঙ্গমঞ্চত থিয় কৰায়।" ইব্‌ছেনে ছেক্সপীয়েৰৰ নাটকীয় অভাৱ পূৰ্ণ কৰিলে। তেওঁ নায়ক অকল আমাকে দিয়া নাই, আমাৰ পৰিস্থিতিকো দিছে। এই পৰিস্থিতিৰে বাস্তৱ ৰূপ নতুন কৌশলেৰে ৰঙ্গমঞ্চত দেখুৱাবলৈ যাওঁতে ইব্‌ছেনে ইংলণ্ডৰ দৰ্শকৰ তীব্ৰ সমালোচনাও শুনিব লগা হৈছিল। ৰঙ্গমঞ্চত ইব্‌ছেনৰ 'ডলছ্‌ হাউছ্‌' দেখি দৰ্শকৰ বহুতেই অভিমত প্ৰকাশ কৰিছিল যে 'ডলছ্‌ হাউছ্‌' ৰঙ্গমঞ্চৰ নাটক নহয়, ই আবৰ্জনাহে। এই

নাটকৰ কাহিনী ৰঙ্গমঞ্চৰ ভিতৰতে আবদ্ধ নাথাকে, ফুটলাইটৰ বাহিৰলৈও জপিয়াই ওলাই আহে। ইংলণ্ডৰ ৰঙ্গমঞ্চত নতুন কথা হ'ল, জটিল অবাস্তব পৰিস্থিতিৰ ঠাইত ইবছেনে স্বামী-স্ত্ৰীৰ সাধাৰণ কথাক ৰঙ্গমঞ্চলৈ লৈ আহিল। ৰঙ্গমঞ্চৰ কাহিনী ৰঙ্গমঞ্চতে আবদ্ধ নাথাকি ফুটলাইটৰ বাহিৰলৈ জপিয়াই পৰাতেই ইবছেনৰ নাটকৰ বিশেষত্ব। এই কাৰণেই বোধকৰো জাৰ্মানীৰ মধ্যবিত্ত পৰিয়াল-বিলাকে 'ডলছ্ হাউছ্'ক এক পত্নিৰ বিৰুদ্ধে কৰা বিপ্লবী অভিযানৰ প্ৰচাৰ-পত্ৰহে বুলি গণ্য কৰিছিল। 'ডলছ্' চাই উভতি আহি হেল্মাৰ বিবাহিত তিৰোতাই নৰাৰ জীৱনৰ লগত নিজক বিজাৰ পাৰে ; গণতন্ত্ৰৰ ভুৱা পাশত পৰি হেল্মাৰ ইকমেনে বাহ্যিক ক্ষেত্ৰত পৰাজিত হলেও নৈতিক ক্ষেত্ৰত বিজয়ী হৈ, সাহসেৰে কৈতে হয়তো কব পাৰে—"মই এটা কথা আৱিষ্কাৰ কৰিছোঁ—পৃথিৱীৰ ভিতৰত সেইজনেই সবল মানুহ যি একেবাৰেই অকল-শৰীয়া হিচাবে থিয় দিয়ে।"

ইবছেনে লিখা নাটকবিলাকৰ ভিতৰত 'ডলছ্ হাউছে' নাৰীৰ অধিকাৰৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিছে। নাৰীয়ে পুৰুষৰ তলত থাকি অকল সন্তান আদি লালন পালন কৰি থকাৰ প্ৰতিবাদ কৰিলে নৰাই। এই প্ৰতিবাদৰ সূত্ৰপাত কৰিলে—স্বামী হেলমাৰৰ স্বাস্থ্যৰ কাৰণে ঠাই বদলাবলৈ নৰাৰ বাপেকৰ জালচহীৰে টকা ধাৰ লবলৈ কৰা দলিলৰ ঘটনাই। এই সংক্ৰান্তত যিবোৰ ঘটনা ঘটিল তাৰ পৰা নৰাই উপলব্ধি কৰিলে, স্বামীৰ লগত তেওঁৰ যি সম্বন্ধ সি কেৱল যৌন-ক্ষুধা মূলকহে। বৈবাহিক জীৱনৰ প্ৰতিবাদ কৰি নৰা ঘৰৰপৰা ওলাই গুচি গ'ল। পুতলাৰ দৰে জীৱন নৰাক নালাগে। নৰা ইউৰোপৰ নাৰী সমাজৰ নাটকীয় প্ৰতিনিধি। নৰাৰ স্বামী হেলমাৰে যেতিয়া নৰাক মনত পেলাই দিছিল যে নৰা প্ৰথমতে পত্নী আৰু মাতৃহে, তেতিয়া তাৰ উত্তৰত নৰাই কৈছিল, "মই সেইটো বিশ্বাস নকৰোঁ, মই বিশ্বাস

কৰোঁ যে প্ৰথমতে মই তোমাৰ দৰেই প্ৰকৃত মানুহ……ব্যক্তিগত স্বাধীনতাৰ ভাব সকলোতকৈ শুদ্ধ আৰু সকলো কাম সমাধা হ'ব লাগিব বাধাহীন ব্যক্তিগত ইচ্ছাৰ দ্বাৰাহে।"

'ডলছ্ হাউছ্' যি সময়ত লিখিছিল ইবছেনে সেই সময়ত ব্যক্তি-স্বাতন্ত্ৰ্যৰ কথা চিন্তা কৰিছিল। একালে সমাজ আৰু চিৰাচৰিত প্ৰথা আৰু আনকালে ব্যক্তি-স্বতন্ত্ৰতা, এনে ভাবৰ সংঘাতৰপৰা উৎপত্তি হৈছিল—'ডলছ্ হাউছ্।' নৰাক তেওঁৰ মনৰ ব্যক্তি-স্বতন্ত্ৰতাৰ প্ৰতিনিধি হিচাবে লোৱাৰ কাৰণ হ'ল—ইবছেনে বিশ্বাস কৰিছিল যে নাৰীয়ে পুৰুষতকৈ জীৱন সম্পৰ্কে ব্যক্তিগত মতামত বেছিকৈ পোষণ কৰে। 'ডলছ্ হাউছ্'ত দেখুওৱা হৈছে যে স্বামী-স্ত্ৰীৰ অবান্তৰ আৰু ঐকান্তিকতা-বিহীন সম্বন্ধই বৈবাহিক সম্বন্ধ ধ্বংস কৰে। এই নাটকখনত দুটা কথা পৰিষ্কাৰ হৈছে: এক হ'ল, নৰাই আৱিষ্কাৰ কৰিলে যে তেওঁ এজন অবিবাহিত স্বামীৰ লগত বহুতো বছৰ সংসাৰ কৰিলে কিন্তু ব্যক্তি হিচাপে, মানুহ হিচাপে একো সফলতা লাভ নকৰিলে। আনটো হ'ল—হেলমাৰে উপলব্ধি কৰে যে প্ৰেমৰ বিৰুদ্ধে কৰা অন্যায়তকৈ সমাজৰ বিৰুদ্ধে কৰা অন্যায় বেছি উল্লেখযোগ্য।

'ঘষ্ট' নাটকত ইবছেনে বংশানুক্ৰমে চলি অহা সংক্ৰামক ব্যাধিৰ কথা আলোচনা কৰিছে। এই সংক্ৰামক ব্যাধি হ'ল 'ভাবমৌলু'। এই ব্যাধি চৰিত্ৰহীন বাপেকৰপৰা পুত্ৰলৈ বংশানুক্ৰমে অনুসৰণ কৰে। এই নাটকত 'অচৱাল্ড' আৰু 'ৰেজিনা'ৰ প্ৰেমৰ কাহিনী আছে। অচৱাল্ডৰ বাপেক মিষ্টাৰ আলভিং আছিল চৰিত্ৰহীন। পতিকে যৌনিক সম্বন্ধ ঘটালে গোপনে নিজৰ ঘৰৰ চাকৰনীৰ লগত। জন্ম হ'ল ৰেজিনাৰ। ৰেজিনাৰ এংষ্ট্ৰাণ্ড নামতহে বাপেক আছিল। ৰেজিনাৰ মাক হোটেলৰ পৰিচাৰিকা হৈ থাকোঁতেই আলভিঙৰ লগত অবৈধ যৌন সম্বন্ধ ঘটে। গৰ্ভৱ

সন্তানৰ দায়িত্ব জাপি দিলে এৰ ষ্ট্ৰাণ্ডৰ নামত। আলভিং ভণ্ড তপস্বী হৈয়েই থাকিল। অচ্‌ৱাল্ডৰ মাকে অচ্‌ৱাল্ডৰ বাপেকৰ লগৰপৰা আঁতৰাই জন্মৰ পিচতেই নি পেৰিচত থলে। তাতে আৰ্ট পঢ়ালে। বাপেকৰ লগত পুত্ৰৰ দেখাদেখি নহ'ল। মাকে বাপেকৰ চৰিত্ৰ-হীনতাৰ কথা পুতেকক নকলে বৰং মৃত বাপেক যে খুব ভাল স্বভাৱৰে মানুহ আছিল তাকে কৈহে ভুৱা দিছিল। এই ভুৱাৰ কাৰণে মাকে বাপেকৰ নামত অনাথ আশ্ৰম খুলিলে; কিন্তু আশ্ৰম মুকলি নহ'ল। চৰিত্ৰহীন বাপেকৰ ভুৱা চৰিত্ৰৰ নামত খোলা আশ্ৰম মুকলি কৰাৰ আগদিনাই জুইত ভস্মীভূত হৈ গ'ল। অচ্‌ৱাল্ডক দূৰত ৰাখি পঢ়োৱা শুনোৱা কৰাইছিল তথাপি ডাঙৰ হৈ ঘৰলৈ উভতি অহাত তেওঁ ৰেজিনাৰ প্ৰেমত পৰে। আনকালে বাপেকৰ বেমাৰ ভাৰমৌলুৰ কবলতো তেওঁ পৰে। একালে ছুৱাযোগ্য ব্যাধি, আনকালে প্ৰেম। এই ছুয়োৰে মাজত অচ্‌ৱাল্ড আৰু ৰেজিনাৰ প্ৰেমিক জীৱন মৰিমূৰ হৈ গ'ল। ৰেজিনাই অৱশেষত অচ্‌ৱাল্ডক বিয়া নকৰোৱাটোকে সিদ্ধান্ত কৰি অচ্‌ৱাল্ডৰ ঘৰৰপৰা পলাই গ'ল। বেমাৰৰ তীব্ৰ যন্ত্ৰণাত অচ্‌ৱাল্ডৰ এদিন এই কাৰণ্যৰ মাজত মৃত্যু ঘটিল। ছুটি জীৱাণুৰ মাজেদি সমাজৰ কল্যাণ সাধনৰ কাৰণে ইব্‌ছেনে ৰেজিনাৰ লগত অচ্‌ৱাল্ডক যৌনিক সম্বন্ধ ঘটাই দি এই সংক্ৰামক ব্যাধিৰ বীজ তৃতীয় পুৰুষলৈ বিয়পাই দিব খুজিলে। ইব্‌ছেনে মিছেছ্‌ আলভিঙৰ মুখেদি কোৱাইছে—"আমি আমাৰ লগত থকা দোষ-গুণবিলাকক আমি পিতৃ-মাতৃৰপৰা অকল অনুসৰণ নকৰোঁ; আমাৰ লগত লাগি থাকে মৃত ভাৱধাৰা আৰু পুৰণি অন্ধ বিশ্বাসবোৰ। এইবোৰ আমি আঁতৰাব নোৱাৰোঁ।" সমাজৰ গাতে লাগি থকা এই আঁতৰাব নোৱাৰা সামাজিক ভূতবিলাকৰ বিপক্ষেই ইব্‌ছেনে কলম ধৰিছিল।

যি সময়ত ইব্‌ছেনে 'ঘষ্ট' নাটকখন লিখিছিল তাৰ বিশ-

একৈশ বছৰ মানৰ আগতে ডাৰুইনে জীৱৰ ক্ৰমবিকাশ সম্পৰ্কে বৈজ্ঞানিক-তত্ত্ব আবিষ্কাৰ কৰিছিল। সেই সময়চোৱাত বংশানুক্ৰমৰ আলোচনা বিলোচনা যথেষ্ট হৈছিল। ঠিক এনে সময়তে ইব্‌ছেনে বংশানুক্ৰমে অনুসৰণ কৰা ব্যাধিৰ ওপৰতে 'ঘষ্ট' নাটকখন লিখে। সেই কাৰণেই বহুতে কয় খোজে যে ইব্‌ছেনে ডাৰুইনৰ বৈজ্ঞানিক তত্ত্বকে নাটকীয় ৰূপ দিছে।

'এনিমি অব্ দি পিপলছ'ত ডাঃ ষ্টকমেনে স্নানাগাৰত বীজাণু হৈছে বুলি সঁচা কথা কোৱাৰ অপৰাধত নগৰ-পালিকাৰ ষড়যন্ত্ৰীয়াৰ চক্ৰান্তত জনতাৰ শত্ৰু বুলি পৰিগণিত হ'ল। অথচ ডাঃ ষ্টকমেনে নগৰৰ এজন বিশিষ্ট ব্যক্তি, নাগৰিক জীৱনত তেওঁৰ স্বাস্থ্যপৰায়ণতা প্ৰতিপন্ন নোহোৱা নহয়। নগৰবাসীৰ উন্নতিৰ কাৰণে আজীৱন যত্ন কৰা এজন মানুহৰ সুখী সংসাৰ, ককায়েক নগৰ-পালিকাৰ চেয়াৰমেনৰ প্ৰতিপত্তি থকাৰ কাৰণে কাৰুণাবে উপচি পৰিল। সত্যৰ কাৰণে, জনতাৰ কল্যাণৰ কাৰণে, চহৰৰ স্নানাগাৰৰ দূষিত অৱস্থাৰ কথা তেওঁ বাতৰি কাকতৰ যোগেদি প্ৰকাশ কৰিব খুজিছিল। কথা সঁচা হলেও নগৰ-পালিকাৰ চেয়াৰমেন তেওঁৰ ককায়েকৰ সম্মানত আঘাত লগা কথা লুকুৱাবই লাগিব। হাতত ক্ষমতা থাকিলে গণতন্ত্ৰত সঁচাকে মিছা কৰিব পাৰি। ষ্টকমেনৰ কথাও সেয়ে হ'ল; বাহ্যিক দৃষ্টিত সংখ্যাগৰিষ্ঠই ভোটেৰে সিদ্ধান্ত কৰিলে, ডাঃ ষ্টকমেন মিছলীয়া। বাতৰি কাকতে বিশ্বাসঘাতকতা কৰিলে, ৰাইজে বিশ্বাসঘাতকতা কৰিলে ভুৱা-গণতন্ত্ৰৰ পাশত পৰি। সাধাৰণ স্বাৰ্থৰ কাৰণে, নিজৰ মান-সম্ভ্ৰমৰ কাৰণে, সঁচাক মিছা কৰি গণতন্ত্ৰৰ বাহ্যিক ক্ষেত্ৰত জয়ী হল। কিন্তু নৈতিক ক্ষেত্ৰত অকলশৰীয়া হলেও ডাঃ ষ্টকমেনেই জয়ী। সেই কাৰণেই তেওঁৰ মুখত ফুটি উঠিছিল—"পৃথিবীৰ সাহসী মানুহবিলাকৰ ভিতৰত মহো এজন।"

'পিলাৰ্ছ অব্ দি ছছাইটি'ৰ ইব্‌ছেনে আমাৰ তথাকথিত

ভুৱা আদৰ্শৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিছে। সমাজৰ লাইখুটা-সকলে ভুৱা আদৰ্শ আৰু প্ৰৱঞ্চনাৰ ওপৰতে নিজৰ জীৱনৰ বুনিয়াদ গঢ়ি তোলে। 'পিলাৰ্ছ অব্ দি ছছাইটি'ৰ নায়ক বাৰ্ণিকে ওখ আদৰ্শৰ কথা কয়; কিন্তু বাস্তৱত সেই আদৰ্শ কাৰ্য্যত পৰিণত নহয়। বাৰ্ণিকে নাগৰিকসকলৰপৰা মানপত্ৰ পাইছিল। এই মানপত্ৰ পোৱাৰ শীৰ্ষবিন্দুত তেওঁ নিজৰ ভণ্ড জীৱনৰ কথা স্বীকাৰোক্তি কৰিলে—তেওঁ মানপত্ৰ পোৱাৰ যোগ্য নহয়। যেতিয়া নাগৰিকসকলে তেওঁলৈ মানপত্ৰ আৰু উপহাৰ আগবঢ়াই তেওঁৰ গুণানুকীৰ্ত্তন কৰি "কনছাল বাৰ্ণিক দীৰ্ঘজীৱি হওক" বুলি জয়ধ্বনি কৰিলে তেতিয়া তেওঁ তাৰ উত্তৰত মানপত্ৰ ঘূৰাই দি কৈছিল, "……মই এতিয়া ভালকৈ জানো যে ক্ষমতা আৰু প্ৰভাৱেই মোৰ জীৱনৰ বেছি ভাগ কামৰ চলন্ত শক্তি আছিল।" নিজৰ ভুলৰ কাৰণে বাৰ্ণিকে মনত অনুশোচনা কৰে। মানুহৰ মনৰ পৰিবৰ্ত্তনৰ কাৰণে অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ যে আৱশ্যক তাকে এই নাটকৰ যোগেদি ইব্‌ছেনে দেখুৱাইছে।

ইব্‌ছেনে 'ঘষ্ট', 'ডলছ্ হাউছ্' আৰু 'এনিমি অব্ দি পিপলছ্' লিখি একালে সমাজত নতুন ভাৱধাৰাৰ সৃষ্টি কৰিলে আৰু আনকালে তেওঁ সমাজত সমালোচনাৰ সম্মুখীন হবলগীয়াও হৈছিল। সেই কাৰণেই 'ৱাইল্ড ডাক'ত তেওঁ এটা আপোচ পন্থা গ্ৰহণ কৰিব লগা হৈছে। সমাজত নতুন ভাৱধাৰা লৈ বনৰীয়া বাজহাঁহৰ দৰে মুক্তভাৱে ডেউকা মেলি কোনো চলিব নোৱাৰে। বনৰীয়া বাজহাঁহবো গুলী লাগি ডেউকা ভাগে; একডেল, হেজভিগ্ আদিবো তেনে অৱস্থাই হয়। সমাজত চলিবলৈ হলে অকল আকাশলঙ্ঘা আদৰ্শ হলেই নহয়; বাস্তৱৰ বুজা-পৰাবো আৱশ্যক। এয়ে হ'ল সামাজিক জীৱনত আপোচ। 'ৱাইল্ড ডাক'ত ইব্‌ছেনে ইয়াৰেই স্বীকৃতি দিছে। গ্ৰেগাৰ বোলা চৰিত্ৰটিৰ মাজেৰে ইব্‌ছেনে ব্যক্ত কৰিছে যে নভৱা নিচিন্তাকৈ কেৱল

সততা আৰু সম্পূৰ্ণ একাগ্ৰতাৰে বাস্তৱত নঘটা কাম কৰিলে মানুহ চলিব নোৱাৰে। ইবছেনে সজীহাৰা গুলীবিদ্ধ বনৰীয়া হাঁহক প্ৰতীক হিচাবে ব্যৱহাৰ কৰিছে। নাটকৰ কাহিনীৰ লগত বনৰীয়া হাঁহজনীৰ সম্বন্ধ এৰাব নোৱাৰি। 'বাইল্ড ডাক'ত ইবছেনে এটা কথা পৰিষ্কাৰকৈ দেখুৱাইছে যে সঁচা কথা প্ৰতিপন্ন কৰা সহজ নহয়। অলপমান ভুলৰ কাৰণেই জীৱনত বিপৰ্য্যয় আহিব পাৰে। সেইকাৰণে সত্য কথা প্ৰতিপন্ন কৰাৰ ক্ষেত্ৰত একনে ভালকৈ কব জানিব লাগিব আৰু শুনোতাজনে ভালকৈ শুনি বুজিব লাগিব। ইয়েলমাৰক তেওঁৰ বন্ধু গ্ৰেইয়াৰ্চে ইয়েলমাৰৰ পত্নী ঘিণাৰ অতীত জীৱনৰ কথা কৈ তেওঁলোকৰ মাজত সাংসাৰিক সম্বন্ধ দৃঢ় কৰিব খুজিছিল; বুজাবুজিৰ মাজেৰে বৈবাহিক সম্বন্ধ সুদৃঢ় কৰিব খুজিছিল কিন্তু সত্যৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত এই সৎ ইচ্ছাৰ ফল ভাল নহ'ল।

ইবছেনৰ 'মাষ্টাৰ বিল্ডাৰ' নাটকো সাংসাৰিক জীৱনৰ ওপৰতেই ভিত্তি কৰি লিখা। 'এ ডলচ্ হাউচ'ত যেনেকৈ স্ত্ৰী নৰাৰ মনত প্ৰতিক্ৰিয়া হ'ল তেওঁ এজন আচৰিত মানুহৰ সৈতে বাস কৰিছে, পুৰুষৰ কবলৰপৰা তেওঁৰ মুক্তি লাগে—ইয়াত কিন্তু তাৰ বিপৰীত প্ৰতিক্ৰিয়া হৈছে। হলভাৰ্ড চোলনেচ এলিনৰ স্বামী। চোলনেচে ভাবিছে যে তেওঁ তেওঁৰ স্ত্ৰীৰ প্ৰতি কৰিব লগা কৰ্ত্তব্যখিনি তেওঁ কৰা নাই—কিয় তেওঁ নিজেই কব নোৱাৰে। এনে এটা মানসিক সংঘাতত তেওঁ এলিনৰ লগত সুখৰে সংসাৰ কৰিব নোৱাৰিলে আৰু এইভাৱেই তেওঁৰ অন্তৰ খুলি খুলি খালে। তেওঁলোকৰ থকা ঘৰটোৰ চিমনিত ফাট মেলাদি তেওঁলোকৰ সংসাৰতো ফাট মেলিলে। ঘৰৰ চিমনি মেৰামতি কৰি থাকিম বোলোতেই মেৰামতি কৰা নহ'ল—সেই দিনেই জুই গলাই ঘৰটো পুৰি পেলালে। ঠিক তেনেকৈ চোলনেচে আৰু এলিনৰ সংসাৰৰ ফাটটোও মেৰামতি কৰা নহ'ল আৰু সেই

ফাটেদিয়েই জুই ওলাই তেওঁলোকৰ সংসাৰখনো পুৰি চাই কৰি পেলালে।

ঘৰ পোৰা ভয়াবহ দৃশ্যই এলিনৰ মনত ত্ৰাসৰ সৃষ্টি কৰিলে আৰু তেওঁৰ স্বাস্থ্যৰ অৱনতি ঘটিল। ভগ্ন স্বাস্থ্য লৈ এলিনে তেওঁৰ সন্তান ছুটিক ভালকৈ প্ৰতিপালন কৰিব নোৱাৰিলে। অযত্নত সিহঁতো মৃত্যুমুখত পৰিল। চোলনেচৰ মনলৈ অনু-তাপৰ ঢল নামিল। অনুশোচনা আহিল যে তেওঁৰ অৱহেলাতে ঘৰ মেৰামতি নকৰাত—ঘৰত জুই লাগি তেওঁৰ সংসাৰ পুৰি ছাই কৰি নিলে। এনে পুৰি ছাই হৈ যোৱা সংসাৰৰ মাজতে হিল্ডা বুলি এগৰাকী আহিল চোলনেচৰ জীৱনলৈ। চোলনেচে লাইচানজাৰত পুৰণি গীৰ্জা এটাৰ ওচৰত নতুন ঘৰ এটা কৰি থাকোঁতেই হিল্ডাক লগ পাইছিল দহবছৰৰ আগতে। হিল্ডাৰ তেতিয়া বয়স আছিল বাৰ নে তেৰ বছৰ। কাৰিকৰসকলৰ পুৰণা ৰীতিমতে অট্টালিকাৰ চূড়াত থকা বায়ু-পাখাৰ ওপৰত কিমান সাহসেৰে চোলনেচে দীঘল মালা ওলোমাই দিছিল, সেইবোৰ কথা হিল্ডাই চোলনেচক মনত পেলাই দিছিল। হিল্ডাৰ প্ৰশংসা আৰু তেওঁৰ অতীত স্মৃতিয়ে চোলনেচৰ মনত নতুন প্ৰেৰণা দিলে। নতুন কাৰিকৰসকলে তেওঁৰ ত্ৰুটি অহা সক্ষমতা লৈ যি আলোচনা বিলোচনা কৰিছিল, সেই আলোচনা বিলোচনাত—ভাঙি যোৱা মন তেওঁ যেন আকৌ হিল্ডাৰ অনুপ্ৰেৰণাত ঘূৰাই পালে। চোলনেচৰ হিল্ডাৰ প্ৰতি মৰম বাঢ়িল। এই মৰমৰ বলতেই নিজৰ কাৰিকৰী বিদ্যাৰ নিপুণতা দেখুৱাবলৈ এদিন তেওঁ নিজে সজা অট্টালিকাৰ এশ তলাৰ ওপৰৰ বায়ু-পাখাত মালা পিন্ধাবলৈ উঠি যাওঁতে হিল্ডা, এলিন আৰু অন্যান্য দৰ্শকৰ আগতে ভাৰপৰা পৰি মৃত্যুমুখত পৰে।

সাংসাৰিক জীৱনৰ অসুস্থ পৰিস্থিতিৰ ওপৰতে লিখা—'হেডা গেব্‌লাৰ' এখন সমস্যামূলক নাটক। এই নাটকত সংসাৰী নাৰীৰ

মনস্তাত্ত্বিক অধ্যয়ন আছে—যি অধ্যয়নে ইব্‌ছেনৰ চৰিত্ৰ এলিনা, নৰা, ৰেবেকা আদিৰ মাজেদি প্ৰকাশ পাইছে। সমালোচক-সকলে এই নাটক খনক শক্তিশালী নাটক আৰু হেডাৰ চৰিত্ৰ আন চৰিত্ৰতকৈ জটিল চৰিত্ৰ বুলি কৈছে। হেডাৰ চৰিত্ৰ সম্পৰ্কে কাউণ্ট প্ৰজৰলৈ লিখা এখন চিঠিত ইব্‌ছেনে লিখিছে, "নাটকখনৰ নাম 'হেডা গেব্‌লাৰ'। এই নাটকখনৰ এই নাম দিয়াৰ মোৰ উদ্দেশ্য হ'ল হেডাৰ ব্যক্তিত্ব তেওঁৰ পত্নী হিচাবতকৈ বাপেকৰ জীয়েক হিচাপেহে মান্য কৰিব লাগে।" হেডা মিলিটেৰী জেনেৰেলৰ জীয়েক, কাৰা-শাসনৰ তলত ডাঙৰ-দীঘল হোৱা, গতিকে পদে পদে মনত ভয়। সাহসেৰে নিজৰ মত নবাৰ দৰে প্ৰতিষ্ঠা কৰিব নোৱাৰে। হেডাই ভাল পাইছিল লভবৰ্গক কিন্তু বিয়া হ'ল—ভাৰ্জটেচমেন্‌ৰ লগত। গতিকে সাংসাৰিক জীৱন সুখৰ নহ'ল।

আনফালেদি লভবৰ্গে ভাল পাইছিল—চেৰিফ ইভটেভৰ পৰি-বাৰক। তেওঁক ভালপোৱা জনক আনে ভাল পাব এনে কথা হেডাই সহিব নোৱাৰে। নিজৰ জীৱনৰ অসুখ বা-বতাহৰ মাজত আনৰ জীৱনৰ সুখ হেডাই দেখিব নোৱাৰিলে। মিছেচ্ ইভটেভৰ অনুপ্ৰেৰণাত লভবৰ্গে ভবিষ্যতৰ সভ্যতাৰ ওপৰত এখন আপুৰুগীয়া কিতাপ লিখিছিল। লভবৰ্গৰ ঈৰ্ষাত হেডাই সেই কিতাপ পুৰি পেলালে। তাৰোপৰি তেওঁৰ হাতত বাপেকৰ পিস্তল তুলি দি কৈছিল: "তুমি এইটো চিনিছানে? এইটোকে তোমালৈ এবাৰ লক্ষ্য কৰা হৈছিল।...লোৱা, এইটো তুমি ব্যৱহাৰ কৰা। লভবৰ্গ, এইটো সুন্দৰকৈ ব্যৱহাৰ কৰিবা। মোক কথা দিয়া।" লভবৰ্গে কথা ৰাখিলে—হেডাৰ মতে তাৰ 'সুন্দৰ ব্যৱহাৰ' কৰি হতাশাৰে ভৰা জীৱনৰ সমাধি ঘটালে। হেডাইও তেওঁৰ অসুখ সংসাৰৰপৰা পৰিত্ৰাণ পাবৰ কাৰণে পিস্তলৰে গুলীয়াই আত্মহত্যা কৰে।

নাৰীচৰিত্ৰৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি লিখা আন এখন নাটক হ'ল:

'দি লেডী ফ্রম দি চি'। ইয়াৰ নায়িকাৰ মনত সংঘাত আৰম্ভ হ'ল, প্ৰকৃত স্বামী আৰু আগৰেপৰা ভালপোৱা জনৰ মাজত কোনজনক বাচি ল'ব। এলিফাই ভাল পালে সাগৰৰ নাবিক এজনক, কিন্তু বিয়া হ'ল এজন ডাক্তৰৰ লগত। বিয়াৰ বান্ধোনে এলিফাৰ মনৰ-পৰা নাবিকৰ স্মৃতি মচি পেলাব নোৱাৰিলে। নাবিকে এলিফাক বিচাৰিলে। ডাক্তৰ স্বামীয়ে এলিফাৰ ওপৰত এৰি দিলে তেওঁৰ ভবিষ্যত জীৱনৰ সিদ্ধান্ত লবলৈ। ডাক্তৰ স্বামীয়ে নিজৰ মনৰ উদাৰতাৰ পৰিচয় দিলে এই বুলি ভাবি যে প্ৰকৃত ভালপোৱা জনক এৰি তেওঁৰ লগত থাকিলে এলিফাৰ সংসাৰ বিষময় হৈ উঠিব। ডাক্তৰৰ এই উদাৰতাই এলিফাৰ মনত নতুন জ্ঞানৰ পোহৰ দিলে। উৰণীয়া মন উভতি আহিল মহানুভৱ ডাক্তৰৰ ওচৰলৈ—প্ৰেমৰ বান্ধোনেৰে বান্ধ খাবলৈ। এলিফাই ডাক্তৰক ত্যাগ কৰিব নোৱাৰিলে। ত্যাগ কৰিলে তাহানিৰ স্মৃতি-বিজড়িত নাবিকক।

এই কেইখন নাটকৰ উপৰিও ইব্‌চেনে আৰু কেইবাখনো নাটক লিখিছে, তাৰে ভিতৰত 'পীয়াৰ গিণ্ট', 'ব্ৰেণ্ড', 'দি লীগ অব্‌ ইউথ', 'এম্পেৰৰ এণ্ড গেলিলিয়ান', 'দি প্ৰিণ্টেন্ডাৰ্চ', 'লাভচ্‌ কমেডি', 'কেটেলিনা', 'ৰোচ্‌মাৰচ্‌হ'লম', 'লিটল আইলফ্‌' আদিয়েই প্ৰধান।

ইব্‌চেন কবি আছিল। সেয়েহে তেওঁৰ প্ৰথম নাটক কিখন যেনে: 'পীয়াৰ গিণ্ট', 'কেটেলিনা', 'ব্ৰেণ্ড' কাব্যধৰ্মী আছিল। কাব্যধৰ্মী নাটকৰ মাজেৰে চৰিত্ৰবোৰ বাস্তৱৰ মাজৰপৰা ওলাই কল্পনাৰ বুকুত হেৰাই যাব খোজে। গতিকে কাব্য-ধৰ্মিতা পিচৰ নাটকত তেওঁ বিসৰ্জন দি চৰিত্ৰবোৰ বাস্তৱমুখী কৰি সিহঁতৰ মুখত বিশ্লেষণমূলক সংলাপ দিছিল। ইব্‌চেনৰ নাটক বুলিলে সেই কাৰণে পিচৰ কাললৈ লিখা কিখনকে বিশেষকৈ বুজায় যি কিখনত সামাজিক আৰু পৰিয়ালগত সমস্যাবোৰ বিশেষভাৱে বাস্তৱমুখী কৰি আলোচনা কৰা হৈছে।

নাটকৰ বিষয়-বস্তু সলনি হোৱাৰ লগে লগে এই বিষয়-বস্তুৰে

ৰঙ্গমঞ্চতো পৰিবৰ্ত্তন আনিলে। বাস্তৱ জীৱনৰ জগত সম্বন্ধ নথকা উত্তেজনাপূৰ্ণ, লোমহৰ্ষক কাহিনীয়ে এলিজাবেথ যুগৰ দৰ্শকক সন্তোষ দিব পাৰিছিল। কোনো ঘটনাৰ সিদ্ধান্ত তৰোৱাল আৰু তেজেৰে নকৰি যুক্তি আৰু আলোচনাৰে যে কৰিব পাৰি তাকে ইবছেনে নাটকত দেখুৱাইছে। ইব্‌ছেনৰ সময়ৰপৰাই নাটকীয় কাহিনীক পাঁচ অঙ্কত বিভক্ত কৰা, আৰু দৃশ্য বিভাজন কৰা প্ৰথা প্ৰায় নোহোৱা হৈ গৈছে। ইব্‌ছেনৰ প্ৰায়বিলাক নাটক চাৰি অঙ্কত বিভক্ত। ৰঙ্গমঞ্চত পোৱা নিজৰ অভিজ্ঞতাৰপৰা ইব্‌ছেনে বুজিছিল যে বাস্তৱ জীৱনৰ নাটকীয় প্ৰতিফলনত সংলাপত স্বগতোক্তি আৰু একাষৰীয়াকৈ কোৱা কথাৰ কোনো প্ৰয়োজন নাই। ৰঙ্গমঞ্চত এনে সংলাপ শুনেই কৃত্ৰিম যেন লাগে। তেওঁৰ মতে ৰঙ্গমঞ্চত চৰিত্ৰই সম্পূৰ্ণ বাস্তৱ জীৱনৰ নিচিনাকৈ অভিনয় কৰিব লাগে। এলিজাবেথীয় যুগৰ ৰঙ্গমঞ্চত স্বগতোক্তি আৰু একাষৰীয়াকৈ মতা বচনৰ বৰ আদৰ। সেয়েহে ছেক্সপীয়েৰৰ নাটকৰ বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া স্বগতোক্তিবিলাক নাট্য-সাহিত্যৰ অমৰ অৱদান। ইব্‌ছেনে ইয়াৰেই পৰিসমাপ্তি ঘটায়। লোমহৰ্ষক কাহিনী, উচ্চ শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰ, ভাবপ্ৰৱণ স্বগতোক্তিৰ ঠাইত বাস্তৱ ঘটনা, সাধাৰণ চৰিত্ৰ আৰু যুক্তিবাদী সংলাপ ইব্‌ছেনে অৱতাৰণা কৰিলে—যাৰে ডাঙৰ ডাঙৰ সমস্যা বিনা ৰক্তপাতে সমাধান কৰিব পাৰি। ভাষাৰ ক্ষেত্ৰতো ইব্‌ছেনে নাটকত সৰ্ব-সাধাৰণৰ মুখৰ ভাষা দিছিল। ৰঙ্গমঞ্চ যেতিয়া বাস্তৱ জীৱনৰ প্ৰতিফলনৰ ঠাই, সেই ক্ষেত্ৰত বাস্তৱৰ কথা-বতৰাবোৰ পাদপ্ৰদীপৰ সমুখলৈ অনাত আপত্তি কি? ইব্‌ছেনে ৰঙ্গমঞ্চৰপৰা অস্বাভাৱিকতাক সম্পূৰ্ণৰূপে বিসৰ্জন দিছিল।

পূৰণি নাটকতকৈ ইব্‌ছেনৰ নাটকৰ ঘটনা বিকাশৰ কৌশলো সুকীয়া। যেনে, প্ৰথম অঙ্কত ঘটনাৰ স্থাপন, দ্বিতীয় অঙ্কত ঘটনাৰ বিকাশ, তৃতীয় অঙ্কত ঘটনাৰ চূড়ান্ত ৰূপ আদি প্ৰকাশৰ

কৌশল ইব্‌ছেনৰ নাটকত ৰৰকৈ পাবলৈ নাই। ৰঙ্গমঞ্চৰ আঁৰ-কাপোৰ আঁতৰ হোৱাৰ লগে লগে ঘটনা চূড়ান্ত পৰ্য্যায়লৈ আগ-বাঢ়ে। অৰ্থাৎ ইব্‌ছেনে ঘটনা আৰম্ভ কৰে আধাখিনিতকৈ বেছি পাৰ হৈ যোৱাৰ পৰাহে। চৰিত্ৰ, দৃশ্যসজ্জা আদিতো নাটকীয় নিৰ্দেশাবলীও যথেষ্ট বেছি।

নাট্যকাৰ হিচাবে ইব্‌ছেনে গোটেই বিশ্বৰ নাট্যকাৰসকললৈ যি আদৰ্শ দাঙি ধৰি গ'ল, সেই আদৰ্শ আজিও বিশ্বত জীৱিত। নাটকত বাস্তৱ জীৱনৰ সমস্যাৰ আলোচনা আৰু আধুনিক ৰঙ্গমঞ্চৰ কৌশলৰ কথা ওলালেই ইব্‌ছেনৰ কথা ওলায়। সেয়েহে বোধকৰো ইব্‌ছেন-ছেক্সপীয়েৰৰ দৰে সমান প্ৰতিভা লৈ মানুহৰ মন আকাশত জিলিকি থাকিব।

ছাৰ্ত্ৰেৰ চিন্তাধাৰাৰ গতিপথ

এমুঠি ৰূপৰ জনজননিয়ে মানুহৰ চকুত চমক লগায়; আদৰ্শৰ-পৰা বহুতো মানুহক বিচলিত কৰে; জীৱনৰ দৰ্শনকে ত্যাগ কৰোৱায়। টকা আৰু সন্মানৰে জীৱন জোখা পৃথিৱীত এনে উদাহৰণেই বেছি। কিন্তু ইয়াৰ মাজতো ব্যতিক্ৰম ঘটে। এনে ব্যতিক্ৰমৰ উদাহৰণ বিৰল। বিৰল হলেও, এনে ব্যতিক্ৰমৰ ইতিহাস যিসকলে ৰচি থৈ গৈছে সেইসকলৰ ভিতৰত জাঁ পল ছাৰ্ত্ৰেও এজন। ব্যতিক্ৰমৰ ইতিহাস ৰচনা কৰি ছাৰ্ত্ৰেই লাখৰো মূল্যৰে জোখা নোবেল বঁটা প্ৰত্যাখ্যান কৰিলে।

সাহিত্যিক বা দাৰ্শনিক চিন্তাধাৰাৰ মাজেৰে ছাৰ্ত্ৰে কোনপথে আগবাঢ়িছে সেই লৈ সমালোচকসকলৰ মাজত বহুতো আলোচনা-বিলোচনা হৈছে। কোনোৱে কয়, তেওঁ উৎকট যৌন অভিজ্ঞতা বৰ্ণনাৰ সমৰ্থনকাৰী, কোনোৱে কয়, তেওঁ অস্তিত্ববাদী, কোনোৱে কয়, তেওঁ সাম্যবাদী, কোনোৱে কয় তেওঁ সৰসমনৰ প্ৰতিফলন-কাৰী, ইত্যাদি। কোনোৱে আকৌ মূৰ ঘূমায়—সাম্যবাদ আৰু অস্তিত্ববাদৰ সমন্বয় ঘটোৱা সম্ভৱ নহয়। দাৰ্শনিক চিন্তাবিদ হিচাপে ছাৰ্ত্ৰেক সকলোৱে অস্তিত্ববাদী বুলিহে অভিমত প্ৰকাশ কৰে। তেওঁৰ অস্তিত্ববাদী দৰ্শনক তেওঁ এই বুলি প্ৰকাশ কৰিছে—“মোৰ অস্তিত্ব আছে সেয়ে সকলো। মই অনুভৱ কৰিছো যে মোৰ অস্তিত্ব হ'ল কণীয়া।” তেওঁৰ মতে, মানুহ হ'ল পৃথিৱীত পৰিত্যক্ত আৰু অকলশৰীয়া, এই পৰিত্যক্ত আৰু অকলশৰীয়া মানুহে নিজে নিজৰ কাৰণে সৃষ্টি কৰা লক্ষ্যৰ বাহিৰে আন লক্ষ্যলৈ আগবাঢ়িব নোৱাৰে। পৃথিৱীত প্ৰত্যেক মানুহে

নিজে যি ভাগ্য সৃষ্টি কৰিলে তাৰ বাহিৰে অন্য ভাগ্য তেওঁৰ কাৰণে নাই। তেওঁৰ মতে, ভগৱানহীন এই পৃথিৱীত মানুহে নিজৰ নৈতিক মূল্য নিজে প্ৰকাশ কৰে। জীৱন হ'ল অসংহতিপূৰ্ণ। এই অসংহতিপূৰ্ণ ব্যক্তিগত জীৱনৰ অৱস্থিতিয়ে আন জীৱনৰ অৱস্থিতি মানি ল'ব পাৰে। ছাৰ্ত্ৰেৰ এই অস্তিত্ববাদী চিন্তাধাৰাই মানৱ সমাজক এটি সিদ্ধান্ত দিলে যে ব্যক্তিগত মানুহ মুক্ত। নিজৰ স্বাধীন কৰ্মৰ ওপৰতহে ব্যক্তিৰ মুক্ত জীৱন নিৰ্ভৰ কৰে। মুক্ত মানৱৰ অধিকাৰ হ'ল—সাহসেৰে নিজৰ কৰ্ত্তব্য বাছি লোৱাটো।

ছাৰ্ত্ৰেক বুজিবলৈ হ'লে তেওঁৰ সাহিত্যিক জীৱনৰ বিভিন্ন স্তৰ বিশ্লেষণৰ আৱশ্যক। কোনোবাই যদি তেওঁ লিখা দ্বিতীয় মহাসমৰৰ আগৰ 'ইন্টিমেচি' পঢ়ে তেতিয়াহলে পোনপটীয়াভাৱে তেওঁ ক'ব যে যৌন-জীৱনক সাহিত্যত মুখ্য হিচাপে দাঙি ধৰা ক্ষেত্ৰত ছাৰ্ত্ৰে আগশাৰীৰ। লৰেন্সৰ 'লেডি চেটাৰ্লিজ লাভাৰ' লৈ আইনতঃ আৰু নৈতিকতাৰ ক্ষেত্ৰত যৌন-জীৱনলৈ সিদ্ধ আৰু আৰু নিষিদ্ধ কথাৰ যিমানবোৰ আলাপ-আলোচনা হ'ল সেই সকলোবোৰকে নিৰ্বিবাদে বুকুত সামৰি জাহ নিয়াই 'ইন্টিমেচি'হে যৌন উত্তেজনাৰ চানেকি গ্ৰন্থ হিচাপে জিলিকি থাকিব। আজি-কালিৰ যৌন উত্তেজনাৰ উপন্যাসৰ দৰে তাতো নাৰীৰ আকৰ্ষণীয় মূৰ্ত্তি আছে। সেয়েহে ছাৰ্ত্ৰে বুলিলে এসময়ত মানুহে বুজিছিল যৌন জীৱনৰ বৰ্ণনাৰ প্ৰাচুৰ্য্যেৰে ভৰা লিখনিৰ লিখকজনকহে। এয়া, ১৯৩০ চনৰ আগৰ কথা, তাকো ফ্ৰান্সৰ বাহিৰৰ জগতৰ মানুহৰ চকুতহে।

যদিও যৌন-জীৱনৰ কথা সাহিত্যৰপৰা বাদ পৰা নাছিল তথাপি তৃতীয় দশকৰ পিচৰপৰা ছাৰ্ত্ৰেক মানুহে বেলেগ ধৰণেৰে বুজিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। সাহিত্যৰ মাজেদি পাঠক সমাজত ছাৰ্ত্ৰে পৰিচিত হ'ল দাৰ্শনিক লিখক হিচাপে। দ্বিতীয় মহাসমৰৰ

পিচৰপৰা তেওঁ যি লিখিলে সেই লিখনিত প্ৰকাশ পালে মুক্ত মানৱৰ জীৱনৰ অন্বেষণ, সাম্যবাদী চিন্তাধাৰা গ্ৰহণ, মানৱতাৰ বহল ভেটিত সমাজ প্ৰতিষ্ঠাৰ প্ৰচেষ্টা ইত্যাদি।

ছাৰ্ত্ৰেৰ সাহিত্যিক জীৱন ঘাইকৈ দুটা স্তৰত ভাগ কৰিব পাৰি—দ্বিতীয় মহাসমৰৰ আগৰ আৰু দ্বিতীয় মহাসমৰৰপৰা ধৰি তাৰ পিচৰ যুগ। প্ৰথম পৰ্য্যায়ত তেওঁ যি লিখিলে সেইখিনি পঢ়ি কোনো কোনোৱে তেওঁক বুৰ্জোৱা যুগৰ প্ৰতিনিধি বুলি ক'ব খোজে। এই সমালোচকসকলৰ মতে চিন্তাৰ ক্ষেত্ৰতেই হওক বা লিখাৰ ক্ষেত্ৰতেই হওক, দ্বিতীয় মহাসমৰৰ আগচোৱা কালত ছাৰ্ত্ৰে সম্পূৰ্ণৰূপে বুৰ্জোৱা চিন্তাৰ লোক আছিল। এই যুগত, ছাৰ্ত্ৰেই ইচ্ছাশক্তিৰ ক্ষেত্ৰত ব্যক্তিত্বৰ বিকাশৰ কথা যি-ভাৱে প্ৰকাশ কৰিছিল সেই প্ৰকাশৰ কথা উল্লেখ কৰি সমালোচক-সকলে কয় যে তেওঁ ব্যক্তিৰ মুক্তিক কিভাৱে ব্যৱহাৰ কৰিব সেইকথা উল্লেখ কৰা নাই। ছাৰ্ত্ৰেৰ মতে, মানুহ ইচ্ছাশক্তিৰ দাস। এই ইচ্ছাশক্তিত জড়িত থাকে যুগ যুগ ধৰা কুসংস্কাৰ, অন্ধবিশ্বাস ইত্যাদি। ব্যক্তিগত ইচ্ছাশক্তিৰ মাজত মুক্ত মানৱৰ সন্ধান এফালে হলেও আনফালে নানা পৰিস্থিতিয়ে আহি মুক্ত মানৱক, ব্যক্তি-সত্তাক অমুক্ত কৰি তোলে। সমাজৰপৰা আঁতৰি আহি মুক্ত মানৱৰ বিচৰণক বুৰ্জোৱা আখ্যা দিব পাৰি।

দ্বিতীয় মহাসমৰৰ আগৰ এনে মনোভাৱৰ উপন্যাস হ'ল La-Nausee। এই উপন্যাসখনৰ নায়ক হ'ল এজন ব্যক্তিবাদী লোক। তেওঁৰ সমাজৰ লগত সম্পৰ্ক নাই, পৰিয়ালৰ লগত সম্পৰ্ক নাই, সম্পৰ্ক আছে মাথোঁ গ্ৰন্থাগাৰৰ লগত। গ্ৰন্থাগাৰত পুথি অধ্যয়ন কৰে ইমানেই। আত্মজীৱনীমূলক এই উপন্যাসখনত এখন সৰু চহৰৰ কথা উল্লেখ কৰা হৈছে। এইখন এখন সাংকেতিক উপন্যাস। তাৰেবীয় দৰে লিখা এই উপন্যাসখনত সৰু চহৰখনৰ সঙ্কীৰ্ণতা, গতানুগতিকতা আদিৰ উল্লেখ কৰা হৈছে। চহৰৰ

জীৱন যেন গতানুগতিক; তাৰ মাজত পৰি নতুনত্বৱিহীন হৈ পৰিছে। গ্রন্থাগাৰত বহি বহি যুৱকে নিসঙ্গ মনত অনুভৱ কৰিছে যে মানুহৰ জীৱনো এই সৰু চহৰখনৰ দৰে গতানুগতিকতাৰে পৰিপূৰ্ণ। অকল ব্যক্তিগত জীৱনেই নহয়, গোটেই মানৱ সমাজেই যেন এই গতানুগতিকতাৰে পৰিপূৰ্ণ চহৰৰ প্রতিকৃতি। এই উপন্যাসখনত ছাৰ্ত্রেই ব্যক্তিৰ স্বাধীন মনৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। ইয়াৰ নায়ক অধ্যয়নৰত যুৱকে কৈছে—"মই স্বাধীন, মোৰ জীয়াই থকাৰ কোনো কাম নাই।" নিজকে সামাজিকভাৱে নিয়োগ কৰিব নোৱাৰাৰ বাবে যুৱকৰ এই মনোভাব হোৱা স্বাভাৱিক। ব্যক্তি স্বাধীন, অথচ এই স্বাধীন ব্যক্তি La-Nauseeৰ নায়কৰ মনত স্বাধীনতাৰ কোনো আলোড়ন নাই। নিজকে আত্মনিয়োগ নকৰি, সমাজৰপৰা বিচ্ছিন্ন হৈ থাকিব খোজাটো এক বুৰ্জোৱা মনোবৃত্তিৰ পৰিচায়ক। এই উপন্যাসখন সম্পর্কে এজন ফৰাচী সমালোচকে অভিমত প্রকাশ কৰিছে,—"মানুহ হিচাপে মানুহে কিমান দুখ-যাতনা গভীৰভাৱে উপলব্ধি কৰিব পাৰে তাক বুজি-বলৈ হলে এইখন পঢ়া উচিত। অভাৱ আৰু ক্ষত-বিক্ষত হোৱা আধুনিক পৃথিৱীৰ ৰূপ ইয়াত পোৱা যায়।"

দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ অভিজ্ঞতা ছাৰ্ত্রেৰ বাবকৈয়ে হ'ল। প্রথম মহাযুদ্ধৰ অভিজ্ঞতাও ছাৰ্ত্রেৰ নোহোৱা নহয়; কিন্তু সেইয়া ল'ৰালিৰ স্মৃতিহে। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধত কেচিজম্, নাজিজম্‌ৰ বৰ্বৰতা দেখিলে। এই বৰ্বৰতাৰ কৰাল গ্রাসতো তেওঁ পৰিল। ১৯৩৯ চনত জাৰ্মানীৰ হাতত ছাৰ্ত্রে বন্দী হয়। ১৯৪১ চনত মুক্তি হোৱাৰ পিচত নাজিজমৰ বিৰুদ্ধে গোপন আন্দোলনকাৰীসকলৰ লগত তেওঁ লগ লাগিল।

প্রসিদ্ধ নাজি-বিৰোধী লিখক হিচাপে তেওঁ জনাজাত হ'ল। তেওঁৰ অস্তিত্ববাদে নতুন পথৰ সন্ধান বিচাৰিলে। La-Nausee নায়ক অন্য ৰূপ লৈ ৰূপান্তৰিত হ'ল 'ৰোৰ্ডছ্ টু ফ্রিডম'ত। 'ৰোডছ্

টু ফ্ৰিডম'ৰ নায়কে ব্যক্তি-স্বাধীনতাৰ কথা উপলব্ধি কৰাৰ পিচত নিজকে কোৱা নাই,—"মই এতিয়া স্বাধীন, মই জীয়াই থকাৰ কোনো উদ্দেশ্য নাই।" তেওঁ কৈছে,—"এই স্বাধীনতাৰপৰা লাভ কি যদি স্বাধীনতাক ক'ৰবাত নিয়োগ কৰা নহয়?" La-Nauseeৰ নায়কে যেনেকৈ নিজকে নিয়োগ কৰাৰ ক্ষেত্ৰত উদাসীন, ঠিক তেনেকৈ 'ৰোডছ্ টু ফ্ৰিডম'ৰ নায়ক উদাসীন নহয়। তেওঁৰ জীৱনলৈ নানান সমস্যা আহিছে, কিন্তু নিজৰ স্বাধীনতাক বচাবৰ কাৰণে তেওঁ পলাই ফুৰিছে। নিজকে বচাবৰ কাৰণে পলাই ফুৰিলে অৱশ্যেত কেতিয়াবা বিদ্ৰোহী হৈবোৱাদি হেৰাই যোৱাৰ সম্ভাৱনাই বেছি। পলাতক মনোবৃত্তিৰে স্বাধীনতাৰ আনন্দ লাভ কৰা টান। গতিকে নিজকে নিয়োগ কৰাৰ প্ৰশ্ন আহিছে। এই প্ৰশ্নৰ সমাধানৰ কাৰণেই পৃথিৱীৰ বাস্তৱ ৰূপৰ জগত ছাত্ৰ্ৰে'ই তেওঁৰ সাহিত্যৰ বিষয়-বস্তুৰ জগতে নায়ক-নায়িকাকো সংযোগ কৰিবলৈ বিচাৰিলে। 'ৰোডছ্ টু ফ্ৰিডম'ত ছাত্ৰ্ৰে'ই দেখুৱাবলৈ চেষ্টা কৰিছে যে ব্যক্তিগত মুক্তিক কেনেকৈ আত্ম-নিয়োগ কৰিব পাৰি। এই উপন্যাসখন তেওঁ কেইবাটাও খণ্ডত লিখিলে বেলেগ বেলেগ নাম দি। এই উপন্যাস কেইখনত যদিও আত্মনিয়োগ কৰণ-তত্ত্ব ব্যাখ্যা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল তথাপি সময়ৰ বিভিন্নতাই চিন্তা-জগততো বিভিন্নতা আনি দিছিল। যি মুক্তিক আত্মনিয়োগ কৰাৰ কথা কৈছে সেই মুক্তি সম্পৰ্কে ছাত্ৰ্ৰে'ৰ অভিমত হ'ল এনে ধৰণৰ—পৰিবেশ আৰু অতীতৰ ৰীতি-নীতিৰ যিবিলাক প্ৰভাৱ সেইবিলাক বাদ দিয়াৰ পাচত মানুহৰ ইচ্ছাশক্তিৰ স্বাধীনতা বুলি এটা কথা থাকে। এই ইচ্ছাশক্তিৰ স্বাধীনতাকে তেওঁ মুক্তি আখ্যা দিছে। এনে মুক্ত ভাবধাৰাৰ মাজেদিয়েই মানুহৰ মনুষ্যত্ব বিকাশ পায় বুলি ছাত্ৰ্ৰে'ই কয়। তেওঁৰ মতে—স্বাধীন মনৰ পৰিধি যিমান বহল নিয়ানেই এই স্বাধীন মনে সকলো পৰিবেশৰপৰা আঁতৰি আহি নিজাকৈ বহল

পৰিধি সৃষ্টি কৰিব পাৰে আৰু তেতিয়া মানুহৰ মনুষ্যত্ব বিশেষ-ভাৱে বিকশিত হয়। ডালিয়া ফুল এজোপাৰ সঁচ যিমানেই সুন্দৰ নহওক তাৰ যদি বিকাশত হাবি-বননিয়ে প্ৰতিবন্ধক জন্মায় তেনেহলে সেই জোপা ডালিয়া ফুলৰপৰা ধুনীয়া ফুল ফুলা আশা কৰিব নোৱাৰি। মনুষ্যত্ব ফুলৰ ক্ষেত্ৰতো তেনে কথাই খাটে। ডালিয়া ফুলক প্ৰতিবন্ধক জন্মাই টান মাটি, কেঞা বন, দুবৰি বন, হাতী-খুতৰা ইত্যাদিয়ে। ঠিক তেনেকৈ মনুষ্যত্ব ফুলৰো বিকাশত প্ৰতিবন্ধক জন্মায় সামাজিক, ৰাজনৈতিক, অন্ধ-বিশ্বাস আদি ৰীতি-নীতিয়ে। মনুষ্যত্ব যদি কলিতে কেৰোণ ধৰে তেন্তে ব্যক্তিৰ স্বাধীনতাৰ ভাব আহিব ক'ৰ পৰা? গতিকে স্বাধীন মনৰ অৱস্থিতিৰ কাৰণে নিজকে আত্মনিয়োগ কৰি এখন যুঁজ দিবলগা হয় জাগতিক, সামাজিক, আধ্যাত্মিক ইত্যাদি শক্তিসমূহৰ লগত। আধ্যাত্মিক আৰু অন্ধবিশ্বাস আদিৰ দেওনা পাৰ হবলৈ যিখন যুঁজ প্ৰত্যেক ব্যক্তিয়ে দিবলগা হয় সেইখন মনৰ যুঁজ। একালে যুগ যুগ ধৰি চলি অহা পৰম্পৰা আৰু আনফালে তাৰপৰা মুক্তি পাবলৈ মনে কৰা প্ৰচেষ্টা। এনে অন্তৰ্দ্বন্দ্বত জয়ী হোৱাটোৱেই আচল কথা।

ব্যক্তি-স্বাধীনতা বজাই ৰাখি আত্মনিয়োগ কৰাৰ ক্ষেত্ৰতো বহুত জটিলতাই দেখা দিয়ে, নিজকে চলিত পৰম্পৰাৰপৰা আঁতৰাই ৰাখি মুক্ত মনক জীয়াই ৰাখিবলৈ হলে 'মহাজনস্ত যেন পন্থা' বুলি চকুমুদি খোজ দিলে নহব। যদি সেয়ে হয়, পৃথিৱীত বহুত পথ মুক্ত মানৱৰ আগত দেখা দিবহি। আগ-পিচ ভাবি জীৱনৰ প্ৰতি খোজে খোজে পথ বাচি যাব লাগিব। আত্ম-নিয়োগকৰণ তেতিয়াহে সফল হ'ব যদি মুক্ত মানৱে প্ৰকৃততে আগৰ খোজ চাই পাচৰ খোজ দাওে। ছাৰ্ত্ৰে'ই আত্মনিয়োগ-কৰণৰ কথা যদিও পিচৰ যুগলৈ কৰলৈ আৰম্ভ কৰিছে তেওঁৰ যেন প্ৰাণৰ প্ৰকৃত সুৰটো মুক্ত মানৱৰ প্ৰাণৰ সুৰটোহে। কি

ধৰণৰ আত্মনিয়োগকৰণে মানুহক প্ৰকৃত পথৰ সন্ধান দিব সেই কথা তেওঁ খোলোচাভাৱে ক'ব পৰা নাই।

ছাৰ্ত্ৰৰ মুক্ত মানৱৰ নিয়োগকৰণৰ ক্ষেত্ৰত স্পষ্ট পথ ওলাল। মানুহ সমাজৰ অংশ বিশেষ। যুদ্ধৰ আগতে এই চিন্তাই ছাৰ্ত্ৰই ইমান মূৰ ঘূমোৱা নাছিল। যুদ্ধৰ ধুমুহাই যেতিয়া একাষৰপৰা অকল ব্যক্তিকেই নহয়, সমাজ, দেশ, সকলোকে ধ্বংস কৰে তেতিয়া ব্যক্তিৰ অৱস্থিতি ক'ত? সমাজ শক্তিৰ তুলনাত ব্যক্তিৰ অস্তিত্ব নিচেই নগণ্য, ব্যক্তিৰ ওপৰত সমাজৰ প্ৰভাৱ অতি বেছি। মুক্ত মানৱ হৈ কল্পনাৰ মিনাৰত বহি থাকিলেও সমাজৰ মাটি চুবই লাগিব। গতিকে, মানুহ সামাজিক বান্ধোনেৰে বান্ধ খোৱা। যুদ্ধৰ অভিজ্ঞতাৰপৰা এই সিদ্ধান্তত উপনীত হোৱাৰ পিচত ছাৰ্ত্ৰই প্ৰকাশ কৰিলে যে কোনো ব্যক্তিয়েই নিজৰ আচৰণৰ দ্বাৰা সমাজৰ মৌলিক ভেটি ভাঙিব নোৱাৰে। সামাজিক পৰিৱেশৰ মাজতেই ব্যক্তিয়ে স্বাধীনভাৱ ব্যৱহাৰ কৰিব লাগিব। নিজকে সমাজৰ লগত নিয়োগ কৰি তেওঁ স্পষ্টভাৱে মত দাঙি ধৰিলে যে মানুহে নিজকে সমাজত নিয়োগ কৰিব লাগিব। ইয়াকে নকৰি শূন্যত ভাহি থকাটো জীৱনৰ কাৰণে ভুল কথা; দ্বিতীয় মহাসমৰৰ অভিজ্ঞতা ছাৰ্ত্ৰৰ কাৰণে তিতা অভিজ্ঞতা; গণতন্ত্ৰৰ কাৰণে ভয়াবহ পৰীক্ষা। ছাৰ্ত্ৰই বিশ্বাস কৰিছিল, যদি ফেচিজিমৰ কবলৰপৰা গণতন্ত্ৰক বচাব নোৱাৰি তেনেহলে ফেচিজিমৰ কবলত পৰি কলা-সাহিত্য মৰিমূৰ হৈ যাব। গণতন্ত্ৰ বাচিলেহে সাহিত্য, কলা সমাদৃত হ'ব—এই অভিজ্ঞতাৰপৰাই তেওঁৰ নাটক, উপন্যাস আদিত এনে কিছুমান চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰিলে যি নিজকে সামাজিক বা ৰাজনৈতিক আন্দোলনত লিপ্ত কৰি ৰাখে। এই আন্দোলনত জড়িত হৈ চৰিত্ৰই অসত্যক নিৰ্মূল কৰিব নোৱাৰে; কিন্তু অসত্যৰ বিৰুদ্ধে যুঁজি জীয়াই থাকিব পাৰে। যুদ্ধৰ শেষৰ ফালটো লেখা এখন নাটকত তেওঁ দেখুৱাইছে

যে সংগ্ৰামী মানুহৰ সংস্পৰ্শত আহিলে দুৰ্বলীয়ে বাচিবলৈ অনুপ্ৰেৰণা পায়।

মুক্ত মানৱক সমাজত নিয়োগ কৰিবলৈ যাওঁতে ছাত্ৰেৰ চকুত পৰে সমাজৰ অসমতাৰ কথা। সমাজ শ্ৰেণীবদ্ধ। শ্ৰেণীবদ্ধ সমাজত যিসকল শোষিত, সেইসকল যদি চিৰকাললৈ শোষিত হৈ থাকে তেনেহলে মানৱ জাতিৰ মুক্তি অসম্ভৱ। ব্যক্তিয়ে নিজক নিয়োগ কৰিব লাগিব এনে এখন সমাজ গঢ়িবলৈ যিখন সমাজত ব্যক্তিৰ মনৰ স্বাধীনতাত বাধা নপৰে। যদিও মূলত সাম্যবাদী সমাজত ব্যক্তিমনৰ স্বাধীনতা খৰ্ব হয় তথাপি ছাত্ৰেই সাম্যবাদী সমাজ এখনকে বাছি লৈছিল। তেওঁ সক্ৰিয়ভাবে সাম্যবাদী আন্দোলনতো অংশ গ্ৰহণ কৰিছিল। এফালে সাম্যবাদী সমাজ আৰু আনফালে ব্যক্তি-স্বাধীনতাৰ কল্পনা, দুয়োটাই পৰস্পৰ-বিৰুদ্ধ কথা, গতিকে অস্তিত্ববাদী ছাত্ৰেই যেতিয়া কমিউনিষ্ট ছাত্ৰে হৈ যায় তেতিয়া মানুহ আচৰিত হবৰ কথা। এনে ধৰণৰ আচৰিত হৈয়ে বোধ-কৰো ফ্ৰান্সৰ বুদ্ধিজীবিসকলে 'জাঁ পল ছাত্ৰেৰ মৃত্যু ঘটিছে' বুলি শৱযাত্ৰা উলিয়াইছিল।

কমিউনিষ্ট আন্দোলনৰ লগত নিজকে জড়িত কৰি ছাত্ৰে সমাজতান্ত্ৰিক মানৱতাবাদৰ প্ৰচাৰ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰে তেওঁৰ বিভিন্ন লিখাৰ মাজেদি। দাৰ্শনিক, সাহিত্যিক আৰু নীতিবাদী হিচাপে তেওঁ বহুতো নতুন চিন্তা মানৱ সমাজলৈ আগবঢ়াইছে। কমিউনিষ্ট আন্দোলনৰ লগত জড়িত হলেও ছাত্ৰেই বস্তুবাদৰ সমালোচনা নকৰাকৈ থকা নাই। বস্তুবাদে মানুহৰ ব্যক্তি-স্বাধীনতাক অস্বীকাৰ কৰে; বিপ্লৱেহে মানুহক ব্যক্তি-স্বাধীনতা দিব পাৰে। সেই কাৰণে তেওঁ বস্তুবাদ আৰু বিপ্লৱৰ ইটো সিটোৰ প্ৰতি সম্পূৰ্ণ অনুকূল বুলি ক'ব খোজা নাই, বস্তুবাদক তেওঁ বিপ্লৱৰ আহিলা বুলি অভিহিত কৰিছে। সৰ্বহাৰাসকলে বস্তুবাদকে অস্ত্ৰ হিচাবে লৈ শ্ৰেণীহীন সমাজ প্ৰতিষ্ঠা কৰিব পাৰে।

গতিকে বস্তুবাদক সম্পূৰ্ণৰূপে তত্ত্ব হিচাপে নেমানিলেও তেওঁ ইয়াক আহিলা স্বৰূপেই গ্ৰহণ কৰিছে। বস্তুবাদক তেওঁ সম্পূৰ্ণৰূপে শুদ্ধ বুলি ক'ব খোজা নাই। ইয়াৰ কাৰণ ব্যক্তি-স্বাধীনতাৰ ক্ষুণ্ণতাহে।

দাৰ্শনিক হিচাপে ছাত্ৰ্ৰেৰ অভিমত হ'ল যে দাৰ্শনিকসকলে পৃথিৱীৰ গতিবিধিৰ তাত্ত্বিক ফালটো বুজিলে নহয়; পৃথিৱীখন বদলাব লাগিব। পৃথিৱী বদলোৱা মানেই মানৱ সমাজৰ গতানুগতিকতাক বদলোৱাৰ প্ৰশ্ন। এই প্ৰশ্নৰ সমাধান হ'ব সামাজিক বিপ্লৱৰ মাজেদিহে। দাৰ্শনিকসকলে এই উদ্দেশ্য লৈয়ে মনস্তাত্ত্বিক ৰাজ্যৰপৰা সামাজিক ৰাজ্যলৈ ওলাই আহিব লাগিব। সাহিত্যিকসকলৰ আগতো কৰ্ত্তব্য বহুত। সাহিত্যিকসকলে নিজক নিজৰ প্ৰভাবশালী লিখনীৰ দ্বাৰা সমাজত প্ৰতিষ্ঠা কৰিব লাগিব সমাজক বদলাবৰ কাৰণে; সমাজক বদলাবলৈ হ'লে অসত্যৰ বিৰুদ্ধে যুঁজিব লাগিব। ছাত্ৰ্ৰেৰ মতে—লিখক মানেই মুক্ত মানুহ, মুক্ত মানুহে মুক্ত মানুহৰ কাৰণে লিখে আৰু তাত প্ৰকাশ পায় মুক্তিৰ কথা; এই হ'ল ছাত্ৰ্ৰেৰ সাহিত্যৰ সংজ্ঞা। মুক্ত মানৱৰ কাৰণে লিখাৰ বাবে ফৰাচীৰ মুক্তি আন্দোলন আৰু আলজেৰিয়াণসকলৰ মুক্তি আন্দোলনৰ সমৰ্থনত তেওঁ লিখনি ধৰিছিল। অস্তিত্ববাদ সম্পৰ্কে ছাত্ৰ্ৰেই এবাৰ কথা কৈছিল—"My freedom is absolute, but I cannot escape responsibility and anguish. Since I am not determined by anything else, the responsibility for my being and deed rests squarely on my shoulders only. My responsibility is really very great, because in making any choice I am choosing or legislating for the whole world. For, I can only choose what is better not only for me but for everybody in the

better, world. This heavy responsibility cannot but make me sad."

বোধকৰোঁ বিষন্নতা গুচাই পৃথিৱীৰ প্ৰত্যেকৰ বাবে দায়িত্ব সম্পাদন কৰিবলৈ মুক্ত মানৱে মুক্ত হিচাপে বিচৰণ কৰিব লাগে সাহিত্য, ৰাজনীতি, সমাজনীতি আদিৰ ক্ষেত্ৰত। মুক্ত মানৱ নৰকত পৰিব পাৰে। জীৱনৰ উদ্দেশ্য নৰকত পচা নহয়; জীৱনৰ উদ্দেশ্য হ'ল নৰকৰপৰা উদ্ধাৰ হৈ পৃথিৱীক সুন্দৰত পৰিণত কৰা।

আলবেয়াৰ কামুৰ লিখনি আৰু তেওঁৰ জীৱন দৰ্শন

জীৱনতকৈ মৃত্যুৰ কথা বেছিকৈ কৈ জীৱনক নিবিড়ভাৱে সাৱটি ধৰিম বুলি চেষ্টা কৰা এজন লোকক পেৰিচৰ ৰাজপথত মৃত্যুৱেহে হঠাতে সাৱটি লৈছিল এটি মটৰ দুৰ্ঘটনাৰ মাজেদি—তাকো মুঠেই সাতচল্লিশ বছৰ বয়সতে। প্ৰতিকূল অৱস্থাৰ মাজেদি নি জীৱনেও এইজন লোকক সাৱটি লৈ নোবেল বঁটাৰ সন্মানৰ উচ্চ শিখৰত এদিন বহুৱাইছিল চৌৱাল্লিশ বছৰ বয়সত। এইজন লোকেই আলবেয়াৰ কামু। আলবেয়াৰ কামুৱে বঁটাৰ খবৰ পাই নিজেই আচৰিত হৈছিল। তেওঁ কৈছিল—"মই যদি বিচাৰক হলোঁহেঁতেন তেনেহলে মই মালৰোৰ সপক্ষে ভোট দিলোঁহেঁতেন (Had I been a judge I would have voted for Marraux)। কাৰণ, ১৯৫৭ চনত যি বছৰ কামুৱে নোবেল বঁটা পাইছিল সেই বছৰ নোবেল বঁটাৰ বিবেচনা কৰিব লগা সাহিত্যিকৰ তালিকাত নাম আছিল মালৰোৰ। মালৰো কামুতকৈ বেছি খ্যাতিমান লোক আৰু কামু মালৰোৰ শিষ্য। .

কামুৱে জীৱন আৰু মৃত্যুৰ কথা তেওঁৰ লিখনিত ইমানকৈ প্ৰয়োগ কৰাৰ কাৰণ কি? ইয়াৰ কাৰণ তেওঁ ভুগি অহা জীৱন আৰু দেশৰ প্ৰতিকূল অৱস্থা। ভূমিহীন কৃষি-বনুৱা পিতৃৰ মৃত্যু হয় কামুৰ চাৰি বছৰ বয়সত সৈনিক হিচাবে দেশৰ কাৰণে কৰা যুদ্ধত। গোটেই ল'ৰাকালটো দৰিদ্ৰতাৰ লগত জীৱনৰ যুঁজ কৰোঁতে পাৰ হ'ল। জীৱনৰ তিতা অভিজ্ঞতাৰ মাজত কামুৱে বিচাৰি পাইছিল জীৱনৰ অৰ্থহীনতা অথচ জীয়াইতো নাথাকিলে

নহ'ব। কামু জীয়াই থাকিল—নানান প্ৰতিষ্ঠানৰ আৰ্থিক সাহায্য লৈ শিক্ষাও ললে—জীৱন অৰ্থপূৰ্ণ কৰি গঢ়ি তুলিলে। নিজৰ সক-কালৰ জীৱনৰপৰা পোৱা তিক্ততাৰ উপৰিও কামুৱে পাইছিল ফৰাচী দেশৰ ওপৰত জাৰ্মান দেশৰ কৰ্তৃত্বৰ আভাস। স্বাধীনতা হেৰুওৱা এটা জাতিয়ে শাৰীৰিক আৰু মানসিক হিচাবে যি যন্ত্ৰণা ভোগ কৰিলে সেই যন্ত্ৰণাৰ আভাস তেওঁ পালে। যুদ্ধত মানৱতাৰ নিৰ্মম নিধনৰ কথা উল্লেখ কৰি কামুৱে এটা প্ৰবন্ধত কৈছিল—১৯২২ চনৰপৰা ১৯৪৭ চনলৈ এই পচিশ বছৰৰ ভিতৰত ইউৰোপৰ সাত কোটি পুৰুষ, মহিলা আৰু শিশুক নিৰ্মূল কৰা হৈছে। গতিকে তেওঁৰ মতে ইউৰোপ আন্ধাৰ আৰু কৰুণ। এই আন্ধাৰ আৰু কাৰুণ্যৰ মাজত নিজৰ মনক গঢ় দি তোলা কামুৱে লিখনি ধৰিছিল। পৃথিৱীত মানুহে মানুহক কৰা ধ্বংসৰ অভিযানৰ কথা উপলব্ধি কৰিছিল, সেয়েহে তেওঁ লিখিছিল—"আমি আমাৰ মাজত বন্দীশাল, পাপ আৰু ধ্বংস লৈ ফুৰিছো। সেইবিলাকক পৃথিৱীত মুকলি কৰি দিয়া আমাৰ কৰ্ত্তব্য নহয়—আমাৰ কৰ্ত্তব্য হ'ল নিজৰ ভিতৰত আৰু আনত সেইবিলাকৰ বিপক্ষে যুঁজ কৰা।" কামুৰ মতে জীৱনত মমতা নাথাকে যদি জীৱনত হতাশা নাথাকে। কামুৱে তেওঁৰ প্ৰথম ৰচনাত মৃত্যুৰ বিভীষিকা আৰু জীৱনৰ মমতাৰ মাজত এটা মধ্যম পন্থা উদ্ভাৱন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। মৃত্যুৰ বিভীষিকা আৰু জীৱনৰ মমতা, ইয়াৰ মাজত জীয়াই থকাৰ মধ্যম পন্থা বিচাৰি যাওঁতে কামুৱে কেতিয়াবা তেওঁৰ লিখনিত ছাৰ্ত্ৰেই অনুকৰণ কৰা অস্তিত্ববাদৰ কাষ চাপিছে—কেতিয়াবা নিজৰ মতবাদ ধৰ্মনিৰপেক্ষ মানৱতাবাদ আৰু অবাস্তৱ দৰ্শনৰ মত দাঙি ধৰিছে। অস্তিত্ববাদৰ মূল কথা হ'ল প্ৰত্যেক ব্যক্তিৰ নিজস্ব অস্তিত্ব আছে। এই অস্তিত্বৰ সাধাৰণীকৰণৰ কোনো সমাধান নাই। প্ৰত্যেক ব্যক্তিয়ে নিজৰ জীৱনৰ বিষয়ে সিদ্ধান্ত লব লাগে। প্ৰকৃততে ঈশ্বৰ নাই—ঈশ্বৰৰ দোহাই দি জীৱনৰ সমস্যাবিলাকৰ-

পৰা ব্যক্তি আঁতৰি থাকিব নোৱাৰে। ব্যক্তিহিচাবে মানুহৰ জীৱন নানান দুখ-যন্ত্ৰণা, নিৰাশা, অসহায়ভাবে পৰিপূৰ্ণ। জীৱনৰ গতিত নিজৰ বাট নিজে বাচি লব লাগিব।

মাত্ৰ এশ কপি ছপাৰে কামুৰ প্ৰথম কিতাপ প্ৰকাশ পায় ১৯৩৭ চনত। ইয়াৰ দুবছৰৰ পিছত তেওঁৰ 'নচে' (Noce) বুলি এখন কিতাপ প্ৰকাশ পায়। ইয়াত তেওঁ মানৱৰ অৱস্থিতি আৰু ব্যক্তিগত ক্ষণস্থায়িত্বৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিছে। আলবেয়াৰ কামুৰ প্ৰথম উল্লেখযোগ্য উপন্যাস হ'ল 'দি আউটচাইডাৰ' বা 'দি ষ্ট্ৰেঞ্জাৰ' (L' Stranger)। 'দি আউটচাইডাৰ'ৰ সমসাময়িক কিতাপ হ'ল 'দি মিথ্ অব্ ছিছিফাছ' (Le Mythe De Sisphe)। 'দি আউটচাইডাৰ' উপন্যাসত তেওঁ যি কব খুজিছে তাকে কাহিনীৰ আকাৰত দৰ্শনৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি লিখা 'মিথ অব্ ছিছিফাছ'ত তত্ব হিচাবে ব্যাখ্যা কৰিছে।

'আউটছাইডাৰ'ত কামুৱে প্ৰথম পুৰুষৰ কথাবিলাক কৈ গৈছে নায়ক মাৰছোৱে (Meursault)। মাৰছো এজন সাধাৰণ কেৰাণী। জীৱনটো সহজভাবে অথচ আনন্তকৈ বেলেগ ধৰণে গ্ৰহণ কৰিছে। নহলেনো মাক মৰাৰ পিছদিনাই তেওঁ ছোৱালী এজনীৰ লগত চিনাকি হৈ চিনেমা চাই সজসুখ উপভোগ কৰেনে? মাক মৰাৰ কথাও সহজভাৱে লৈছে—"Mother died today. Or perhaps it was yesterday; I am not sure. I received a wire from home! Mother died. Funeral tomorrow. Since good wishes. That does not mean anything. Perhaps it was yesterday". এই কথাখিনিৰ পৰা অনুমান কৰিব পাৰি যে মাক মৰাৰ কথাটো তেওঁ সিমান গুৰুত্ব দিয়া নাই। মাকৰ মৃত্যুৰ কাৰণে তেওঁৰ দুখ নাই, কেৱল অফিচৰ পৰা ছুটি লব লাগিব কাৰণেহে দুখ। মাকৰ শৱযাত্ৰাৰ সময়তো লৌকিকতাৰ ,কাৰণেও অকণো দুখ নকৰিলে। মাক

মৰাৰ পিছতেই সন্মুখ লাভ কৰা ছোৱালীজনীয়ে কৰা বিবাহ-প্ৰস্তাবো মাৰছোৱে গ্ৰহণ কৰিলে।

মাৰছোৱে আৰু এটা আচৰিত কাণ্ড কৰি পেলালে। সাগৰৰ পাৰত এদিন এজন আৰবক দেখিলে, হাতত ছুৰী। তেওঁ চিঞৰি দিলে, "চোৱা, তেওঁৰ হাতত ছুৰী আছে। ('Look out', I cried 'He's got a knife')। সূৰ্য্যৰ কিৰণ পৰি আৰবজনে ধৰা ছুৰীখনি জলমলাই উঠিল। ইয়াৰ প্ৰতিবিম্ব মাৰছোৰেৰ চকুত পৰিল। মাৰছোৰেৰ মনত এই প্ৰতিবিম্বই ভ্ৰান্ত ধাৰণা সৃষ্টি কৰিলে। প্ৰতিবিম্বকেই মাৰছোৱেই আচল ছুৰী বুলি ভাবি ধাৰণা কৰিলে যে আৰবজনে তেওঁক ছুৰীৰে আঘাত কৰিবলৈ উদ্যত হৈছে। গতিকে তেওঁ আত্মৰক্ষাৰ কাৰণে স্বাভাবিকভাৱে পিস্তলৰ ট্ৰিগাৰত আঙুলি দিলে। ছুৰীৰে আক্ৰমণ কৰাৰ সম্ভাবনাতে এই আৰবজনক মাৰছোৱেই পিস্তলৰে পাঁচবাৰ গুলী কৰিলে। আৰবজনক হত্যা কৰাৰ কাৰণ মাৰছোৰ মতে সূৰ্য্যৰ তাপ। তেওঁ গ্ৰেপ্তাৰ হ'ল। গ্ৰেপ্তাৰ হোৱাৰ পিছত তেওঁক এটা ডাঙৰ কোঠাত অন্যান্য বন্দীসকলৰে সৈতে ৰখা হ'ল। তাতো বেছি ভাগ আৰব। আৰব বন্দীবিলাকে তেওঁক দেখি মুখ ভেঙুচালি কৰিলে। নৰহত্যাৰ বিচাৰত তেওঁৰ পক্ষ সমৰ্থন কৰা উকীলে তেওঁক মিছা কথা কবলৈ ক'লে, মাকৰ মৃত্যু আৰু প্ৰিয়তমাৰ প্ৰেমহীনতাৰ কাৰণে মানসিক বিকৃতিত তেওঁ এই হত্যাকাণ্ড কৰি পেলালে।

মাকৰ মৃত্যুত তেওঁ নিৰ্বিকাৰ আছিল। উকীলে শিকোৱা মতে তেওঁ মিছা কবলৈ মান্তি নহ'ল। ন্যায়নিষ্ঠ মাৰছোৱে মিছা কবলৈ মান্তি নহ'ল। ফলত ফাচীৰ হুকুম হ'ল। জেলৰ ভিতৰত দিনৰ পিছত দিন কটালে। আকাশ চালে—আকাশ চোৱাই নহয়, নিৰীক্ষণ কৰিলে। দিনৰ অপেক্ষাত ৰাতি পাৰ হৈ যায়। মাৰছোৰ মতে শেষ ৰাতি আটাইতকৈ বেয়া। জেলত আপীলৰ

বায়ুৰ কাৰণে বাটচোৰা বাতিবোৰৰ শেষৰ কালে বিমানবোৰে সৰু সৰু গণ্ডগোল শুনিছিল তিমান গণ্ডগোল জীৱনত শুনা নাই। বাতিপুৱাৰ চিন্তা, আপীলৰ চিন্তা আৰু কেতিয়াবা গিলোটিনৰ চিন্তা। স্কুলীয়া দিনতে দেখা গিলোটিনৰ ছবি আৰু বিৱৰণী। গিলোটিনৰ উজ্জ্বলতাই বিজ্ঞানাগাৰৰ যন্ত্ৰপাতিৰ কথা তেওঁৰ মনলৈ আনি দিয়ে।

ফাঁচীৰ আগমুহূৰ্ত্তত পুৰোহিত আহে শেষ প্ৰাৰ্থনা কৰাবলৈ। পৰজন্মৰ কথা কওঁতে মাৰছোৱে ক'লে—ধনী হবলৈ ইচ্ছা কৰা, বেগাই সাঁতুৰিবলৈ ইচ্ছা কৰা বা ধুনীয়া মুখ এখনৰ অধিকাৰী হবলৈ ইচ্ছা কৰাৰ দৰে ইয়াৰ গুৰুৰ।

ঈশ্বৰৰ ওপৰত প্ৰাৰ্থনা কৰাৰ কথা কওঁতে মাৰছোৱে কলে যে ঈশ্বৰ সম্পৰ্কে খৰচ কৰিবলৈ সময় তেওঁৰ নাই। পুৰোহিতে নিজেই তেওঁৰ হৈ প্ৰাৰ্থনা কৰিব খোজাত তেওঁ কলে যে পচা প্ৰাৰ্থনা তেওঁৰ কাৰণে নকৰে যেন। তেওঁ আৰু কলে—'মোৰ বৰ্ত্তমান জীৱন আৰু ওচৰ চাপি অহা মৃত্যু সম্পৰ্কে মই সচেতন'।

'......গৰমকালিৰ ৰাতিৰ টোপনি আবেশৰ শান্তি চৌৰ দৰে মোৰ কাৰণে খিৰিকীৰে সোমাই আহিল। ৰাতি পুৱাওঁ পুৱাওঁ হওঁতে এখন জাহাজৰ উকি মোৰ কাণত পৰিল। চিৰকালৰ কাৰণে মোৰ লগত সম্পৰ্ক বন্ধ কৰি মানুহবোৰ যেন এখন জগতলৈ যাত্ৰা কৰিছে। বহুত মাহৰ পিছত মই মোৰ মাৰ কথা ভাবিছোঁ। মই ভালকৈ বুজিছোঁ, মায়ে জীৱনৰ শেষত কিয় লগৰী বিচাৰিছিল; জীৱনক নতুনকৈ কিয় আৰম্ভ কৰিব খুজিছিল। ময়ো জীৱনক নতুনকৈ আৰম্ভ কৰাৰ কথা অনুভৱ কৰিছোঁ।' মাৰছোৱে অনুভৱ কৰিলে যে তেওঁৰ ফাঁচীৰ দিনা হাজাৰে হাজাৰে মানুহ গোট খাই অভিশাপেৰে অভিনন্দন জনাব। মাৰছোৰ ভগৱান, ভক্তি, বন্ধুত্ব, একোৰে ওপৰত বিশ্বাস নাই।

'আউটচাইডাৰ' উপন্যাসখন দুটা ভাগত ভগোৱা হৈছে। প্ৰথম

ভাগত ওঠৰ দিনৰ কাৰ্য্যাৱলী আৰু দ্বিতীয় ভাগত বাৰ মানুহৰ কাৰ্য্যাৱলী দেখুৱা হৈছে। প্ৰথম ভাগত সময়ৰ প্ৰতি সচেতনতা দেখুৱা হৈছে। মাৰছোৱে ইয়াত তেওঁৰ অৱস্থিতি অৰ্থহীন বুলি কৰ বিচাৰিছে; কিন্তু তেওঁ ইয়াৰ ভিতৰতে শাৰীৰিক আনন্দৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে। আৰবজনক হত্যা কৰাৰ পিছৰপৰাই উপন্যাসৰ দ্বিতীয় অংশ আৰম্ভ হৈছে। ইয়াত তেওঁৰ সময়ৰ ওপৰত গুৰুত্ব নাই। কেৱল আকাশ, তৰা, সূৰ্য্য, দিন, ৰাতি ইত্যাদিৰ কথা কৈছে। মৃত্যুদণ্ডৰে দণ্ডিত হোৱাৰ পিছৰপৰাই মাৰছোৱে মৃত্যুৰ মুখলৈ আগবাঢ়ি শাৰীৰিক অৱস্থিতিৰপৰা মনক আঁতৰাই সময়হীন সচেতনতাৰ মাজলৈ সোমাই গৈছে।*

'আউটচাইডাৰ'ৰ পিছতে কামুৱে লিখিলে 'মিথ্ অব ছিছিফাছ'। ইয়াত তেওঁ অবাস্তৱ দৰ্শনৰ ব্যাখ্যা দিছে। ছিছিফাছত থকা মতে কৰিন্থৰ ৰজা ছিছিফাচক দেৱতাসকলে শাস্তি বিহিছে। এই শাস্তি হ'ল—ছিছিফাছে এডোখৰ শিল পাহাৰৰ ওপৰলৈ তুলি নিব লাগে। থিয় পাহাৰৰ ওপৰত শিল নৰয়, নামি আহে। ছিছিফাছে পুনঃ পুনঃ যত্ন কৰে; শিল উঠাই আৰু নামি আহে। বিৰামহীন ব্যৰ্থ পৰিশ্ৰম। বহু সময় ধৰি কৰা শ্ৰমৰ পিছত ছিছিফাছে দেখে শিল আকৌ মাটিত পৰিছে। মানুহৰ জীৱনটোও ছিছিফাছৰ দৰে ব্যৰ্থ শ্ৰমৰে পৰিপূৰ্ণ, যাৰ পৰিণাম শূন্য। কিন্তু ইয়াৰ মাজতে আছে মানুহৰ সংগ্ৰামশীল মনটো। পৃথিৱীত কাম কৰি যাব, তেহেলৈ সি ফল দিয়ক নিদিয়ক। জীৱনত দুখ, যন্ত্ৰণা, হতাশা থাকিলেও, মানুহ ছিছিফাছৰ দৰে হলেও জীয়াই থাকিব লাগিব—জীৱনৰ প্ৰতিকূল পৰিবেশৰ বিৰুদ্ধে যুঁজি। যুযুঁজিলে জীৱন-বিদ্বেষী শক্তিবিলাকে প্ৰবল ৰূপ ধাৰণ কৰিব। জীৱনৰ এনে পৰিস্থিতিত নিষ্কামভাৱে হলেও কৰ্ম কৰিব লাগিব; ঠিক গীতাৰ নিষ্কাম কৰ্মৰ দৰে। ছিছিফাছৰ জীৱনত বৃথাশ্ৰমৰ

* Albert Camus—John Cruickshank.

মাজতে আছে মনৰ অকণমান আনন্দ। পাহাৰৰপৰা শিল বাগৰি আহোঁতে এই ক্ষন্তেকীয়া অৱসৰৰ মাজতে ছিছিফাছে পৃথিৱীৰ সৌন্দৰ্য্য যেতিয়া উপভোগ কৰে তেতিয়া তেওঁ মুক্ত। ছিছিফাছে জীয়াই থাকিবলৈ ভাল পাইছিল; অৰ্থহীন জীৱনৰ মাজতে জীৱনৰ অস্তিত্ব অনুভৱ কৰিছিল। মানুহৰ জীৱন যদিও অৰ্থহীন, পৰজন্ম যদিও নাই, তথাপি মানুহে পৃথিৱীক ভাল পাব পাৰে। কামুৰ মতে মানুহে ভৱিষ্যতৰ দুখ-দুৰ্গতি নিবাময় কৰিব নোৱাৰে। বৰ্ত্তমানত ঠিকমতে জীয়াই থাকিলে দৈহিক অস্তিত্বৰ মাজেদি আনন্দ বিচাৰি পাব পাৰে, কিন্তু পৃথিৱীৰ কোনো স্থায়ী উন্নতি কৰাৰ আশা নাই। গতিকে কৰ্মৰ হাতৰপৰা সাৰিবৰ উপায় যেতিয়া নাই তেতিয়া নিষ্কামভাৱে কাম কৰি যাব লাগিব •

ইয়াৰ মাজত কামুৰ কমিউনিজম-বিৰোধী মনোভাব সোমাই আছে। মূল কথা, কামুৱে প্ৰগতিত বিশ্বাস নকৰে। জীৱনৰ অন্ততঃ আৰ্থিক দুখ-বেদনা নিবাময় কৰাৰ উপায় কমিউনিজমত আছে—কামুৰ মতত নাই।

কামুৰ ছিছিফাছত আছে—ঈশ্বৰৰ বিৰুদ্ধে বিপ্লৱ। ছিছিফাছৰ অন্তৰত আছে ঈশ্বৰৰ প্ৰতি অবিশ্বাস আৰু মৃত্যুৰ প্ৰতি ঘৃণা। মানুহে মনক মিছাকৈয়ে সান্ত্বনা দিবৰ কাৰণে কিছুমান কাল্পনিক চিন্তা কৰিছে। তাৰ ভিতৰত ঈশ্বৰত বিশ্বাস আৰু পৰজন্মত বিশ্বাসো আছে। গতিকে কামুৱে এইবোৰ স্বীকাৰ কৰিবলৈ টান পায়। প্ৰতি মুহূৰ্ত্ততে মৃত্যু-চেতনা আৰু জীৱনৰ প্ৰতি আগ্ৰহ—এই দুই দ্বন্দ্বৰ মাজত মানুহৰ জীৱন বৰ্ত্তি আছে। এই দুই দ্বন্দ্বই অবাস্তৱ পৰিস্থিতিবো সৃষ্টি কৰিছে। মৃত্যু-চেতনা আৰু জীৱনৰ প্ৰতি আগ্ৰহ—এই দুয়োটাৰ কাৰণেই মৃত্যু আৰু আত্মহত্যা কামুৰ অবাস্তৱ দৰ্শনমতে বৰ্জনীয়। কামুৱে 'দি মিথ্ অব্ ছিছিফাছ'ত—ইতিহাসত বিদ্ৰোহ আৰু হত্যা কেনেকৈ জড়িত হৈ

• পৰিচয়।

আছে তাকে দেখুৱাইছে। হত্যা মানে তেওঁ হিংসাৰ সমস্যাক বুজাইছে।

কামুৰ অন্য এক উপন্যাস হ'ল 'প্লেগ' (লা পেষ্টি, La Paste)। প্লেগক কামুৱে প্ৰতীক হিচাবে ব্যৱহাৰ কৰিছে। প্লেগ মহামাৰী যেন নাজীসকলৰ আক্ৰমণ আৰু ওৰাণ চহৰৰ আক্ৰান্ত অধিবাসী-সকল যেন সমগ্ৰ ফৰাচী দেশৰ অধিবাসী। ব্যাধিৰ দৰে বহিঃশত্ৰুৰ আক্ৰমণ হয়। বেমাৰ যেনেকৈ স্বাভাবিক গতিত আছে এইবোৰো তেনেকৈয়ে আছে। কেতিয়াবা যদি দেশত সামাজিক স্থিৰতা নোহোৱা হয় তেতিয়া ৰাজনৈতিক অন্যায়বোৰ স্বাভাবিকভাৱে আছে। এই উপন্যাসৰ যোগেদি কামুৱে হিট্‌লাৰ আদিৰ উৎপীড়ন আৰু প্ৰতিৰোধৰ কাৰণে মানুহৰ প্ৰচেষ্টাৰ ইঙ্গিত দিছে।

উপন্যাসৰ ঘটনামতে দুই লাখ লোক বসতি কৰা লেভেৰা, গৰম ওৰাণ চহৰত প্লেগ দেখা দিলে। এদিন ডাঃ ৰ্‍যুৰ ভৰিত এটা মৰা এন্দুৰ লাগিল। সেইদিনাই আবেলি ডাঃ ৰ্‍যু নিজৰ কোঠালৈ যাবলৈ খট্‌খটিত ভৰি দিছে এনেতে দেখিলে এটা ডিঙা শকত এন্দুৰ চলং-পলংকৈ তেওঁৰ ফাললৈ আহিছে। তাৰপিছত মুখেদি তেজ বতিয়াই মৰি থাকিল। ওৰাণত এনেকৈয়ে এটা দুটাকৈ এন্দুৰ মৰিবলৈ আৰম্ভ কৰি হেজাৰে হেজাৰে এন্দুৰ মৰিল। মৰা এন্দুৰ পেলাবলৈকে পৌৰসভাই বেলেগ ট্ৰক বন্দবস্ত কৰিলে। এন্দুৰ মৰা দেখি কোনোৱে দুখ কৰিলে, কোনোৱে ভয় খালে, কোনোৱে কলে ই বেয়া লক্ষণ, ভূমিকম্প হব পাৰে। ডাঃ ৰ্‍যুৱে জনালে যে ই অন্য একো নহয়—মহামাৰী প্লেগহে।

এন্দুৰ মৰা বন্ধ হ'ল। কিন্তু ই ধৰিলে ওৰাণবাসীক। এজন দুজনকৈ ওৰাণবাসী প্লেগৰ কবলত পৰিল। পৌৰসভাই প্ৰথমতে মন-কাণ নিদিলে। বাতৰি কাকতো এই খবৰ নোলাল। কিন্তু এন্দুৰ মৰোঁতে বাতৰি কাকতত ডাঙৰ ডাঙৰ আখৰে ছপা হৈছিল। কামুৰ তাৰাত কাৰণটো হ'ল—এন্দুৰ মৰে ৰাস্তাত

আৰু মানুহ মৰে ঘৰৰ ভিতৰত। বাতৰি কাকতৰ কাম হ'ল বাস্তাত।*

গীৰ্জাৰ পুৰোহিত পেনিলাৰে এই প্লেগৰ কাৰণ ব্যাখ্যা কৰিলে যে ওৰাণবাসীৰ পাপ হৈছে। গতিকে পাপৰ প্ৰায়শ্চিত্তৰ কাৰণে ঈশ্বৰে প্লেগ পঠাইছে। প্লেগৰ আক্ৰমণৰ কাৰণে চৰকাৰে আইন কৰি ওৰাণ চহৰৰ সম্পৰ্ক বাহিৰৰ লগত বিচ্ছিন্ন কৰিলে। বাহিৰলৈ চিঠিও পঠাব নোৱাৰি। খা-খবৰৰ কাৰণে মাথোন টেলিগ্ৰাম। প্লেগৰ নিবাৰণৰ কাৰণে যিসকলে কঠোৰ পৰিশ্ৰম কৰিলে সেইসকল প্লেগৰ বলী হ'ল। চহৰত মানুহে ঁাহিৰলৈ পাহৰিলে। পুৰোহিত পেনিলাৰো প্লেগ হ'ল। চিকিৎসা নললে —মৃত্যু হ'ল।

প্লেগত আক্ৰান্ত হোৱা মানুহক সমাধিস্থ কৰিবৰ কাৰণে প্ৰথমতে পুৰুষ আৰু মহিলাৰ কাৰণে বেলেগে বেলেগে দুটা ডাঙৰ গাঁত, তাৰপিছত এটা গাঁত তৈয়াৰ কৰা হ'ল। ট্ৰামৰে প্ৰথমতে ৰাতি, পিছত দিনতে মানুহৰ আগেয়িয়েই মৃতদেহবোৰ তালৈ কঢ়িয়াই নিয়া হৈছিল। ডাঃ ৰ্যুৱে নতুন বেজী প্ৰয়োগ কৰিলে। প্লেগত আক্ৰান্ত হোৱা মানুহ এজন দুজনকৈ বাচিল। ওৰাণ প্লেগমুক্ত হ'ল। চহৰৰ মানুহে বাহিৰৰ মানুহৰ লগত মিলিবলৈ সুবিধা পালে। যক্ষ্মাৰোগত আক্ৰান্ত হৈ চেনিটেৰিয়ামত থকা ডাঃ ৰ্যুৰ পৰিবাৰৰ মৃত্যু-সংবাদ একমাত্ৰ যোগাযোগ ব্যৱস্থা টেলিগ্ৰামে লৈ আহিল।

উপন্যাসৰ শেষৰ ফালে প্লেগমুক্ত ওৰাণবাসীৰ জয়-উল্লাস দেখুৱা হৈছে। এই জয়-উল্লাস দেখি ডাঃ ৰ্যুই কৈছে—"আত্মহাৰা হোৱা মানুহবিলাকে নাজানে; কিন্তু কিতাপবৰা জানিব পাৰিলেহেঁতেন যে প্লেগৰ বীজাণু চিৰদিনৰ কাৰণে লুপ্ত নহয়। বছৰ বছৰ ধৰি এইবোৰ গতিহীন অৱস্থাত থাকি এদিন চকীৰ ফাকৰপৰা,

* বিংশ শতাব্দীৰ সাহিত্যসম্ভাৰ।

আলমাৰীৰ মাজৰপৰা, ওলাই আহিব"। ডাঃ ক্যৰে কৈছে যে প্লেগৰ বীজাণু সকলোৱে বহন কৰে। কিছুদিনলৈ হয়তো বীজাণু তলকা মাৰি থাকে, পিছত আকৌ জাগ্রত হয়। সমাজত মৃত্যু-দণ্ড আছে—আত্মহত্যা আছে—হিংসা আছে। পাপী আৰু নিষ্পাপীৰ সমান যন্ত্ৰণা আছে—এয়ে প্লেগ। নির্মমতা থকা সমাজত সকলো মানুহেই প্লেগৰ বীজাণু বহন কৰে (Each of us has the plague within him ; No one, no one on earth is free from it)। মহামাৰীৰ অন্যায়কো সমূলঞ্চে নির্মূল কৰা টান। তথাপি মানুহে অন্যায়ৰ বিৰুদ্ধে থিয় দিব লাগে—ওৰাণবাসীয়ে থিয় দিয়াদি।

'পতন' (Fall, La Chute) উপন্যাসক কামুৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ উপন্যাস বুলি কোৱা হৈছে। যি সময়ত (১৯৫৮) তেওঁ 'পতন' লিখিছিল সেই সময়ত তেওঁ নবেল বঁটা পাইছিল! 'পতন'ৰ প্রধান চৰিত আইনজীৱি জঁ্যা বেপ্টিষ্ট ক্লেমেন্সৰ আত্ম-বিশ্লেষণ আছে। এই আত্ম-বিশ্লেষণত তেওঁ উপলব্ধি কৰিছে যে তেওঁৰ পতনৰ কাৰণে তেওঁ নিজেই দায়ী। ওকালতিৰ দ্বাৰা ক্লেমেন্সে দুখীয়া মানুহক, বিশেষকৈ শিশু আৰু বিধবাক সহায় কৰিছিল। এনে সহায়ৰ কাৰণে তেওঁ হৈ পৰিছিল সকলোৰে সমাদৃত—সমাজৰ লাইখুটা। এদিন তেওঁ প্রেয়সীৰ কাষৰপৰা শেষ নিশা উভতিছে—চকুৰ আগতে দেখিলে চীন নদীত এজনী গাভৰুৱে দলঙৰপৰা পৰি আত্মহত্যা কৰিছে। পানীত পৰা শব্দ আৰু ছোৱালজনীৰ চিঞৰ শুনিও তেওঁ ঘূৰি নগ'ল। গাভৰুক ৰক্ষা কৰিবলৈ চেষ্টা নকৰি ঘূৰি অহাৰ কাৰণে তেওঁৰ অনুশোচনা আৰম্ভ হ'ল। তেওঁৰ আগৰ সাহায্যৰ কামবোৰ তেওঁ যেন জনপ্রিয়তা অর্জন কৰিবলৈহে আৰু আনৰ ওপৰত প্রভাৱ বিস্তাৰ কৰিবলৈহে কৰিছিল। ক্লেমেন্সে ওকালতি এৰি দিলে, পেৰিচৰপৰা আঁতৰ হৈ আমষ্টাৰদামৰ নিউ মেক্সিকো বাৰত বহি আত্মগ্লানিৰে স্বীকাৰোক্তি

কৰিলে। বাৰত বহি তেওঁৰ নিজৰ দোষ, নিজৰ নৈতিক অৱনতিৰ কথা এনে ধৰণৰে আনৰ আগত স্বীকাৰ কৰিলে যে তেনে দোষো তেওঁলোকে কৰাৰ কাৰণে তেওঁলোকৰ বিবেক দংশন হ'ল। ক্লেমেন্সে উপলব্ধি কৰিলে যে মানুহে যিবোৰ সাহায্যমূলক কাম কৰে সকলো আত্মতৃপ্তিৰ কাৰণেই। দয়া, প্ৰেম, সেৱা, সকলোৰে মূল কথা হ'ল আত্মতৃপ্তি। বিশ্লেষণৰে তেওঁ নিজৰ মুখা খোলাৰ লগে লগে সমাজৰো মুখা খোলে। নিজৰ আত্মদাহৰ মাজেদি তেওঁ আনবো আত্মদাহৰ জুই জ্বলাই দিলে। তেওঁৰ অনুশোচনাই যেতিয়া শ্ৰোতাসকলৰ অন্তৰত অনুশোচনা সৃষ্টি কৰে তেতিয়া তেওঁ ভাল পায়।

'আউটচাইডাৰ' আৰু 'প্লেগ'ত কামুৱে বাহিৰৰ বাধা আৰু অদৃশ্য শক্তিৰ বিৰুদ্ধাচৰণৰ কাৰণে মানুহ আদৰ্শভ্ৰষ্ট হয় বুলি কৈছে। ইয়াত কিন্তু নিজকেই দায়ী কৰিছে। ক্লেমেন্সে তেওঁৰ আত্মগ্লানিৰ কথা কৈছে আমষ্টাৰডামৰ সুৰাপান কেন্দ্ৰত এজন নামহীন মানুহৰ আগত। তেওঁ উপলব্ধি কৰিলে যে তেওঁ যিজনৰ আগত আত্মগ্লানি শুনালে সেইজন যেন তেৱেঁই। তেওঁৰ দৰে যেন সেই মানুহজনৰো এটা আত্মবেদনা আছে। 'পতন' উপন্যাসত ক্লেমেন্সে কৈছে যে ভুৱা আত্মকেন্দ্ৰিক আত্মসন্তুষ্টিয়ে মানুহৰ অন্তৰত পাপৰ বীজাণু ৰোপণ কৰে। এই উপন্যাসত কামুৱে কৈছে যে মানুহৰ অন্তৰখন শঠতা আৰু ভণ্ডামিৰ লীলা-ভূমি। ইয়াৰ পৰিণাম হিচাবে বিবেকৰ দংশনত মানুহে ভুগিব লাগে।

কামুৱে 'বিদ্ৰোহী' (The Rebel, L' Homme Revolte) বুলি এখন প্ৰবন্ধৰ কিতাপ লিখে। ইয়াত তেওঁ State terrorism সম্পৰ্কে বিশেষকৈ লিখিছে। এই প্ৰসঙ্গত তেওঁ লিখিছে—যি সত্য আৰু সুন্দৰক ভাল পায়, তাৰ সেৱা কৰিবলৈ বিচাৰে—তেৱেঁই বিপ্লবী। শিল্পী, লিখক আৰু দাৰ্শনিকসকলে তেওঁলোকৰ বিভিন্ন

অৱদানৰ যোগেদি যি বিদ্রোহ কৰে সেই বিদ্রোহ স্বার্থজড়িত হব নোৱাৰে। আদর্শগত আৰু ভাৱগত হোৱাৰ কাৰণে তেওঁ-লোকৰ বিদ্রোহ বিশুদ্ধ।* বহুতো সমালোচকে কয় যে কামুৰ এই গ্রন্থই মার্ক্সিষ্ট-বিৰোধী মতবাদ প্রকাশত যথেষ্ট ৰৱগুণি যোগাইছে। এই গ্রন্থত তেওঁ লিখিছে যে দাস-শিবিৰ, জন-নির্বাসন, হত্যা ইত্যাদি ৰাষ্ট্রই স্বাধীনতাৰ নামতেই কৰে। কামুৱে বিদ্রোহক সমর্থন কৰিছে; কিন্তু বিদ্রোহ সম্পর্কে তেওঁৰ ধাৰণা বেলেগ। বিদ্রোহৰ বীজ মানুহৰ অন্তৰত থাকেই; জীৱন-যাত্রাৰ প্রতিকূল পৰিস্থিতিত মানুহে বিদ্রোহ কৰে।

কামুৱে 'নির্বাসিত আৰু ৰাজ্য' (Exile And Kingdom) নামৰ গল্প কিতাপো লিখিছিল। গল্পবিলাকৰ মাজেদি অবাস্তৱ দর্শন প্রকাশ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। কামুৱে 'দি ফাষ্ট মেন' নামেৰে এখন ডাঙৰ উপন্যাস লিখিবলৈ হাতত লৈছিল। এই উপন্যাসত এজন নায়কৰ জন্মৰপৰা ডাঙৰলৈকে জীৱনৰ বিস্তৃত বিৱৰণ দিবলৈ তেওঁ পৰিকল্পনা কৰিছিল। কিন্তু নিয়তিয়ে তেওঁৰ ওপৰত অবিচাৰ কৰিলে—এই উপন্যাস শেষ নহ'ল।

কামুৱে 'কেলিগুলা' (Caligula), 'ক্রছ পাৰপাছে' (Cross Purposes) প্রভৃতি চাৰিখন নাটক লিখে। 'ক্রছ পাৰপাছেছ'ত বহুত দিনৰ মূৰত প্রবাসৰপৰা ঘূৰি অহা নায়কক চিনিব নোৱাৰি মাক আৰু ভনীয়েকে তেওঁক কেনেকৈ হত্যা কৰিলে তাৰ কৰুণ কাহিনীৰ বিশ্লেষণ আছে। কেলিগুলাত ডেকা ৰোমান সম্রাটৰ কাহিনীক ভিত্তি কৰি ৰজাৰ হাতত ন্যস্ত হোৱা ক্ষমতাৰ বিশ্লেষণ কৰি দেখুৱাইছে। এই নায়কবিলাককো তেওঁ মানৱজীৱন সম্পর্কে গভীৰ অভিব্যক্তিৰ মাধ্যম হিচাবে গ্রহণ কৰিছে। আলজিৰিয়া চহৰত নতুন নাট্য আন্দোলন সংগঠনকাৰী, নাট্যকাৰ আৰু পৰি-চালক হিচাবে খ্যাতি থকা কামুৰ নাটক লিখাৰ প্রতিও আগ্রহ

* সাহিত্যৰ কথা—চিত্তৰঞ্জন বন্দোপাধ্যায়।

আছিল। কামুৱে কৈছিল যে তেওঁৰ ৰঙ্গমঞ্চৰ প্ৰতি আগ্ৰহ হৈছিল দুটা কথাত—এটা হ'ল নতুন ধৰণৰ ট্ৰেজেডি সৃষ্টি কৰা। তেওঁৰ নাটকৰ চৰিত্ৰবিলাক সাধাৰণ দৰ্শকতকৈ বহুত বেলেগ। তেওঁৰ চৰিত্ৰবোৰ নিষ্ক্ৰিয়ভাৱে কৰুণ ভাগ্য মানি লোৱা নাই। তেওঁলোকে সক্ৰিয়ভাৱে কাৰুণ্যৰ লগত সংঘাত কৰিছে, কিয়নো তেওঁলোকক, হয়তো কেতিয়াবা সত্তাৰ হাবিয়াসে খেদি ফুৰিছে, কেতিয়াবা হয়তো অৱস্থিতিয়েই বিশ্বাসঘাতকতা কৰিছে। ইয়াৰ ফলত চৰিত্ৰবোৰ কেতিয়াবা সাধাৰণৰ দৃষ্টিত অমানুহৰ দৰে হৈছে। সেইকাৰণে কামুৰ চৰিত্ৰবোৰ কেতিয়াবা দানৱৰ দৰে হয়—কেতিয়াবা চোৰাবজীয়াৰ দৰে হয়। গতিকে এনে চৰিত্ৰ থকা কৰুণ নাটবোৰত আমুভৌতিক অভিজ্ঞতাতকৈ বৌদ্ধিক অনুভৱতা বেছি। কামুৱে যি সময়ত কেলিগুলা লিখিছিল সেই সময়ত তেওঁৰ মন অবাস্তৱ দৰ্শনৰ প্ৰতি বেচি আকৃষ্ট হৈছিল। তেওঁৰ চৰিত্ৰ, সংলাপ আদিত অৰ্থহীনতা অসংলগ্নতা আদি বেছি, যিবোৰ অবাস্তৱ দৰ্শনৰে কথা।

কামুৰ লিখনিবিলাকৰ মাজত এটা কথা স্পষ্ট হৈ ওলাই পৰে যে তেওঁ বাক-সংযমৰ পক্ষপাতী। অলপ কৈ বেছি বুজোৱাটো তেওঁৰ ৰচনাৰ বৈশিষ্ট্য। এই বৈশিষ্ট্যৰ মাজেদি ফুটি উঠে সৰল কথা কঠিনকৈ কোৱাৰ অভ্যাস; তাৰ ফলত পাঠক কেতিয়াবা বিভ্ৰান্ত হৈ যায়।

কামু মানৱতাবাদী। কৰ্ম মানুহৰ ধৰ্ম—এই আদৰ্শৰ মাজেদি তেওঁ মানৱপ্ৰীতি প্ৰদৰ্শন কৰিছে। তেওঁৰ যি মানৱতাবাদ তাৰ সম্বন্ধ ধৰ্মৰ লগত নাই, মানুহৰ অন্তৰৰ লগতহে; সেইকাৰণেই বহুতে তেওঁৰ দাৰ্শনিক মতবাদক ধৰ্মনিৰপেক্ষ মানৱতাবাদ বুলি অভিহিত কৰে। কামুৱে বিশ্বাস কৰিছিল যে মানৱতাবাদৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত এটা বিশ্বচৰকাৰ নহলে মানৱজাতিৰ কল্যাণ নহয়। নহলে 'টোটেলিটেৰিয়ান্' ষ্টেটৰ ভুক্তভোগী হিচাবে লাখ লাখ

মানুহ গৃহহীন হব, কত মাতৃ শিশুহাৰা হব, শিশু মাতৃহাৰা হব, মানুহ, মানুহে সৃষ্টি কৰা নির্মম মৃত্যু-যাতনাৰ কবলত পৰিব, হেজাৰে হেজাৰে বন্দী বন্দীশালত তিল্‌তিলকৈ মৰিব। এই কথা তেওঁ ৰবকৈ উপলব্ধি কৰিছিল কাৰণেই তেওঁৰ লিখনিত প্ৰকাশ কৰা কথাৰ উপৰিও এটা অনুষ্ঠান গঢ়ি তুলিছিল। এই অনুষ্ঠানৰ নাম হ'ল—'কমিটী টু এইড্ দ্যা ভিক্‌টিমৃছ অব্ টোটেলিটেৰিয়ান্ ষ্টেট্'। এইয়া তেওঁৰ মানৱপ্ৰীতিৰ জ্বলন্ত নিদর্শন।

গ্রন্থপঞ্জী

Aristotle—Poetics.

Herbert Grierson—Essays and Address.

Scott James—Making of Literature.

Diomedes—Ars Grammatics

Dante—Epistole to Congrande.

Ifor Evans—A Short History of English Drama.

Earnest Casier—Essay and Man.

C. M. Bowra—The Heritage of Symbolism.

A Nicoll—Theory of Drama.

Tindal—Symbols and Society.

John Cruickshank—Alberb Camus.

Dixon—Tragedy.

Lucas—Tragedy.

G. B. Harrison—Shakespeare's Tragedies.

Barnet Berman and Burto—Eight Great Tragedies.

H. Fife—Poetics.

D. D. Raphel—The Paradox of Tragedy.

Complete Works of William Shakespeare.

শ্রীমদ্ভাগবত গীতা।

অসমীয়া নাট্য সাহিত্য—ডঃ সত্যেন্দ্র নাথ শর্মা।

সাহিত্য দর্পণ—বিশ্বনাথ কবিরাজ।

বনহংসী (অনুবাদ) সত্যপ্রসাদ বরুৱা।

রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর—প্রাচীন সাহিত্য।

ডঃ সাধন ভট্টাচার্য্য—এরিষ্টটলের পোয়েটিক্স ও সাহিত্যতত্ত্ব।

" " নাট্যতত্ত্ব মীমাংসা।

চিত্তরঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায়—সাহিত্যের কথা।

রবীনকুমার দাস—বিংশ শতাব্দীর সাহিত্য মনন।

পরিচয়—